SHL
WITHDRAWN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/cahiers-du-sud_1957_45

GEORG TRAKL

Georg Trakl naît à Salzbourg le 3 Février 1887. Son père, d'une solide bourgeoisie protestante d'ascendance souabe, est quincailler. Sa mère, d'origine catholique slave (elle est bohémienne), lèguera à son fils un tempérament artistique frémissant. L'enfant (le quatrième d'une famille de six) grandit dans cette atmosphère composite à laquelle vient s'ajouter le climat spirituel très particulier de Salzbourg, ville baroque accablée d'histoire.

Georg fait ses études classiques au lycée de la ville, mais abandonne deux ans avant le baccalauréat. Ses points faibles sont le grec et... l'allemand. Destiné par son père à la pharmacie, il accomplit un stage de trois ans dans une « Apotheke » de Salzbourg. C'est une période d'enthousiasme nietzschéen, même wagnérien, un peu morbide. Georg s'adonne aux stupéfiants. Il collabore à un journal local, fait représenter deux mauvaises pièces et écrit ses premiers poèmes.

Son stage terminé, il s'inscrit à l'Université de Vienne. Il passe dans la capitale deux années d'indicibles souffrances. La publication en revue, grâce à Hermann Bahr, de quelques-uns de ses poèmes, n'est qu'une maigre consolation. Il réussit son « Magister Pharmaciæ » à l'automne 1910 et s'engage, avec le grade de sous-lieutenant, pour un an. Année qu'il accomplit moitié à Vienne, moitié à Innsbruck.

C'est à Innsbruck — où, en 1912, il se fera réintégrer pour quelques mois dans l'active — qu'il rencontre Ludwig von Ficker, éditeur de la revue *Der Brenner,* et âme du « Brenner-Kreis » auquel sont liés plus ou moins directement quelques-uns des plus grands noms d'alors : Karl Kraus, Kokoschka, Hermann Broch, Else Lasker-Schüler...

A part quelques tentatives vaines pour reprendre pied à Vienne, quelques séjours à Salzbourg et deux voyages, l'un à Venise, l'autre à Berlin, où il rencontre les Expressionnistes, Trakl vit dans le Tyrol, à Mühlau près d'Innsbruck, où l'accueille l'inépuisable générosité de Ficker. Le *Brenner* publie régulièrement ses poèmes.

Mobilisé en Août 1914, Trakl part comme sous-lieutenant pour la Galicie. Il prend part à la bataille de Grodek et, à la suite d'une tentative de suicide, il est appelé à l'Hôpital Militaire de Cracovie pour être mis en observation. Il y meurt le 3 Novembre 1914, à 21 heures, à la suite de l'absorption (volontaire ou involontaire ?) d'une trop forte dose de cocaïne.

En 1925, Ficker et ses amis réussissent à ramener dans le Tyrol la dépouille mortelle du poète qui depuis, repose au cimetière de Mühlau, dans ce pays qui lui fut « plus qu'une patrie ».

ROBERT ROVINI

GEORG TRAKL

VARIATIONS SUR LE MOUVANT

La voix de Trakl n'est pas de celles qui séduisent. Son registre n'est pas si étendu qu'elle puisse accrocher tout lecteur. Elle choisit avant d'agir, et qui n'aura pas perçu l'insidieux de sa monotonie lui restera fermé. Si elle touche, c'est à la première écoute, l'essentielle, que d'autres préciseront sans l'altérer. Elle ne ravit pas, cependant, mais transperce : c'est un point faible qu'il lui faut trouver tout de suite. Elle n'a pas d'ailes, mais elle est bien armée, quoique d'un dard unique. Blesser lui importe plus que charmer, et même l'enchantement lui sert d'offense. Sa langue est celle du serpent, subtils poisons pour l'ennemi, contre-poisons peut-être plus subtils à qui saurait les broyer et appliquer.

La nature est équivoque, et Trakl est le poète de cette nature-là. Connaissant le bien et le mal, comme beauté et laideur, il se garde de rien simplifier, s'épargne les nets éclats de l'indignation. Aussi bien la nature est l'homme, ce tout, ce rien : Trakl est de ceux qui souffrent. De cela, bien sûr, mais c'est déjà souffrir d'être. S'il n'a pas tout à fait le culte de la souffrance, il en a la religion. Souffrir le relie à l'être, qui le navre, c'est sans fin. D'où l'ascète en lui, qui paraît dans ses portraits et photographies. C'est que dans sa nature à lui l'homme est mauvais. Il obéit à ses instincts pour se perdre à jamais, il n'importe avec qui. La souffrance alors peut bien le purifier un instant, elle est inhabile à le sauver. Un instant. Mais l'éternité appartient à l'enfer, Dieu se révèle dans un frisson et disparaît sans retour.

C'est ainsi que du monde tout entier Trakl ne semble percevoir que la chute. Ce qui tombe lui paraît seul réel, et digne de symboliser sa vision. Décadent au sens propre, qui ne connaît que le déclin, un univers amputé de ses élans initiaux, coupé de son enfance, veuf de toutes ses courbes montantes. Ses poèmes descendent aussi, ils n'ont pas de fin, de ces fausses *chutes* de rhétorique, ils ne s'arrêtent que

lorsque est suffisamment amorcé le mouvement vers le bas. Par là, mais par là seulement, ils sont infinis, si riches de prolongements pour peu que l'on s'accorde à leur *sens*. Mais ce sont prolongements pour ainsi dire négatifs, l'infini qu'ils suggèrent serait plutôt celui du néant. Les dernières lignes de « Révélation et Perdition » ont cette éloquence de la définitive retombée, que est par excellence l'éloquence au cou tordu.

Nulle rhétorique en effet, pas même celle de la musique.

Si la phrase de Trakl est musicale, ce n'est pas par recours à la musique verbale conventionnelle, ni même par sympathie pour la musique du monde : ce qu'il crée, ce langage ne le crée que pour la destruction, ce qu'il chante avec déchirement, c'est la musique déchirante qui ondoie sous les choses de ce monde, comme le noir pulse dans la lumière. Absence, donc, de recherche, malgré l'emploi de formules dont la fonction n'est pas littéraire à vrai dire, et même pas symbolique : elles sont là pour autre chose qu'elles-mêmes, pour cela qui justement n'a pas de forme et pourrait bien être le contraire de ce qu'elles disent avec l'innocence des poncifs. La musique sous-jacente n'élève pas d'abord le cœur de qui la perçoit, ou plutôt l'invente. L'exaltation est juste le contraire d'une phrase comme celle-ci, qui pourtant porte la clé de l'exclamation :

O les heures de ravissement effréné, les soirées au bord de la verte rivière, les chasses.

Le rythme n'est pas seulement descendant, quelque chose s'y perd, comme dans la phrase finale de « Révélation et Perdition », quelque chose s'y défait, qui ne veut plus être. Ne peut plus être.

Une musique du néant, comment peut-elle exister ? La forme sous laquelle elle se manifeste est ici celle du *glissement* (une *harmonie* y est incluse). Ce n'est pas que rien ne soit fixe dans l'univers de l'errant, Trakl au contraire possède ses thèmes, ses symboles, ses mots de prédilection, ce sont toujours les mêmes figures qui le hantent. Mais elles ne sont fixes qu'en deçà du dicible — ce qui est sûr cesse de l'être à la surface du langage. La sinuosité de celui-là est autre chose encore que la duplicité *naturelle* de tout parler : un mot a beau y avoir le sens précis que lui impose le contexte, il ne paraît cependant que pour glisser de ce sens, rendre en somme le contexte inutile, et s'en aller rejoindre un autre réseau de significations. Il ne s'y intègrera pas cependant, ne figurant même dans ce texte sous le texte que parce qu'une référence fixe ou moins fluente l'y appelle, un de ces points obscurs dont l'ensemble lui-même mouvant constitue *l'obsession* du poète. Si son écriture serpente, échappant à qui

voudrait la saisir en de fermes contours, c'est justement que son seul but est de joindre en des figures chaque fois recommencées ces points relativement fixes auxquels il est impossible au poète de donner une épaisseur concrète, une expression solide sans se détruire lui-même — au concret s'oppose ici le secret. D'où le scintillement, l'allusion systématique, le mouvement immobile d'une nappe d'eau qui dort sur le pire et fascine le regard entre vertige et déception. Crever cette surface de mots *doit* apparaître comme un sacrilège, et comporter un danger de mort qui s'éprouvera au jeu fuyant de ces vagues. Une arabesque douée de perfide profondeur, tel est ce style, et par là il rappelle celui-là seul de Mallarmé. On ne le dira donc symboliste que comme put l'être l'aventurier du « Coup de Dés », ou comme le fut jusqu'à la folie le Hölderlin de « Moitié de la vie ».

●

Trakl est mort trop jeune pour que son œuvre ait figure achevée. Serait-il si faux de dire qu'il est mort si jeune, peut-être, pour préserver cet inachèvement, cette ouverture sur le non-fini, l'infini à finir ?

Si tôt interrompu dans sa tentative d'*horrible travailleur,* il peut sembler que Trakl n'ait en tout écrit qu'un poème. Vers ou prose, ce sont les mêmes thèmes qu'il prend et reprend pour les varier à l'infini. Mais cet infini est comme celui de l'espace courbe, clos sur lui-même au moment qu'il semble s'ouvrir, ouvert sur son seul cœur et fermé sur son ouverture. Extrême expression, que l'excès de cette nature justifie. Ici la drogue, sans doute, l'inceste, peut-être. Et ce style aussi ne semble partout retrouver que son propre sang. Il est la voix d'une solitude telle que ses résonances l'esseulent plus encore. Pas de communion chez Trakl, même dans la souffrance. Elle est remplacée par une sorte de sympathie animale où la cruauté, la violence, le mal tout entier s'ébattent, mais sans liberté, dans leur élément maudit. Rien de sentimental ne ternit ce noir pur, rien de cosmique non plus. Trakl se tient perpétuellement sur ses gardes, même à soi il ne consent qu'en se perçant, et ce n'est pas dans le vague du cosmos qu'il lui est donné de se perdre, non plus que de chanter ouvertement la beauté du monde, car il en est comme le centre exorbité.

Les étoiles lui sont proches, peut-être, mais c'est enfin de leur clarté ambiguë que pour lui se tisse cette tunique de Nessus qui « brûle les épaules sous leur faix ».

Univers étouffant, univers de la faute. Le malheur des malheurs, dans l'indifférence du haut et du bas, du couvercle

et du fond, c'est que cette faute n'en est pas une, commise qu'elle est dans un monde qui n'est en rien celui de la morale, et même pas commise puisqu'elle y est innommable. S'y reconnaître coupable, comme tente de le faire Trakl en dépit des mots, est un acte absurde, c'est un geste de fou. Car la nature ignore la morale, et Trakl est le poète de cette nature-là, contre quoi les raisons du cœur, les décrets de l'esprit, les traditions de l'homme n'ont pas cours. Refusant le péché, mot absent de son vocabulaire, Trakl n'accepte pas pour autant sa forme laïque, quand même il en utilise le nom de faute qui l'écrase. Resterait l'erreur, qui mène bien aussi à la mort, à la folie, au suicide. Mais pour croire à la réalité vivante de l'erreur, il faudrait croire à la réalité de la pensée, et que la clarté raisonnable de l'esprit peut éclairer, sinon supprimer, le plus noir de ce que Trakl continue donc de nommer, par erreur, l'enfer. Rimbaud avait-il un autre mot ?

L'impureté du vocabulaire, chez Trakl, à qui n'ont peut-être manqué, avec du temps, que les eaux lustrales de l'amour, ne fait pas tort à la beauté du dire, mais ne la fonde pas non plus. Un mot qui manque, c'est pour le suggérer peut-être que chez les authentiques poètes se cristallise autour du vide un univers. Le corps de l'œuvre dissimule alors de son opacité la terrible absence, et ce prestige opaque ne doit plus grand chose aux univers déjà constitués, il existe purement et simplement sans eux. Sans Dieu, sans la nature, sans la morale, sans même la poésie au sens traditionnel, dont le poème de Trakl ne dit de tous ses mots que la déchéance, d'ailleurs évidente à qui veut voir. Total déclin, mais chez Trakl il s'exalte, quand même. Ce qui ne peut plus monter doit périr, il est bon de pousser à la roue du destin, même s'il est dans ce destin d'écraser qui pousse. Et Trakl s'est condamné, et son jugement a été exécuté, le 3 Novembre 1914 à l'Hôpital militaire de Cracovie. Par lui-même, ou par l'erreur, la dernière, l'ironique, il n'importe guère : car cette erreur est Trakl, même si notre besoin de doctrine l'admet mal. Reconnaissons au moins que de cette œuvre à ce destin il n'y avait guère qu'un glissement. L'avoir su, et avoir glissé, la grandeur de Trakl est là, comme y est sa beauté.

●

Tu resteras tel que tu vins au monde
Si fortes soient la contrainte
Et l'éducation

note Hölderlin dans « Le Rhin », et cet accent pythique est celui du destin de Trakl. Destin à la fois subi et voulu, dont

l'œuvre poétique est l'oracle. Ce n'est pas la forme nette d'une beauté, le monument d'un idéal que dresse le poème de Trakl, c'est un tissu serré de significations compromettantes qu'il trame, le strict filet où sera pris le moi. L'homme, et son cœur et sa pensée, sont en prison. Il n'est pas un sentiment, une seule idée, il n'est pas un geste dont il soit plus maître que de la couleur de son sang. Que la conscience se croie responsable, c'est l'erreur dont le poète souffre, la générosité qui le tue: n'ayant personne à accuser, il se condamne, et son poème est comme la liste des considérants qui précède son jugement. D'où l'inéluctable de cette poésie, d'où ce style, rigoureux à la fois et contourné comme celui du droit, évident et fuyant, automatique et indéfiniment interprétable.

Le soupçon règne dans cet univers sans échappée, et la justification est absente, celle du *prévenu* tout au moins, qui cesse de penser à son innocence et aux moyens de la prouver tant il est incapable de comprendre la loi qu'on lui applique, qu'il finit même par s'appliquer tout seul. Faute de raison, ayant vu s'effacer ce qui pourrait encore distinguer le coupable de la victime, il adoptera le point de vue de ces indifférentes chancelleries où les sorts sont transmis qui ont été jetés plus haut. Les greffiers collationnent les textes et en remettent copie à l'intéressé, mais toute explication est réservée. L'absurde même ne les surprend pas, l'absurde glisse sur eux, tombant des hautes sphères où il n'a peut-être même pas été voulu, n'étant que notre incapacité à le comprendre. Kafka d'ici n'est pas loin, son « Procès » et son « Château », cet art de décrire les figures indescriptibles du labyrinthe latent.

Le poète enfermé ne se demande pas qui a bâti ces murs recoupés, ces recoins et retraits, ces pièces qui avalent l'intrus familier comme des pièges exacts, ces couloirs et contours, ces marches qu'il faut toujours descendre, ces escaliers soudains, ces sentes qui lâchent l'espace, ces lieux errant de sites en absences. Il les parcourt, et les décrit par places, comme posant des jalons. Ce tracé l'absorbe proprement, et tellement qu'il lui arrive peut-être de se prendre pour Dédale, ingénieur des complexes. Ce serait la liberté: l'ouvrier des merveilles les domine. Mais Trakl est dominé, il voit seulement le mal changer de forme, Trakl est possédé, et s'il pose quand même une question, c'est qu'elle n'a pas pour lui de réponse :

Quelle force te tient en arrêt sur les marches délabrées, dans la maison de tes pères ?

Le voilà, le labyrinthe, la maison inhabitable qu'il n'aura pas élevée, la demeure qu'il ne possèdera pas. Car posséder, c'est être, et qu'est-il, lui, qui « sur les marches délabrées »

se voit arbre, étoile, pierre ? se sait animal bleu, comme celui qu'il égorgera « de ses mains de fer », victime et sacrificateur, se sait n'importe quoi, sauf ce qu'il faudrait être ? Aussi ne lui reste-t-il que la fantasmagorie, en quoi tout se résout aux mains de personne. Pas de rédemption, puisque nul n'échappe à son être ; c'est alors que le visionnaire aux prises avec ses visions devient leur proie.

Comme Rimbaud, homme du dérèglement de tous les sens, mais on peut douter que ce soit un « dérèglement raisonné ». Une démence bien réglée, plutôt, l'envers précis de toute raison. De là que Trakl ressemble tellement à Hölderlin, par un certain ton d'objectivité dans le désespoir peut-être, et de pudeur dans l'éclairage des ténèbres intimes, mais qu'au point décisif il soit si peu fidèle à celui qu'il nomme son « frère saint » : là où l'amant de Diotima tomba d'un coup, et comme de toute la hauteur de son perpétuel refus, dans la folle ténèbre, Trakl s'abandonne à la fascination de l'irrationnel et descend lentement la pente de la nuit. Sur le désordre, la poésie de Hölderlin est gagnée de haute lutte, d'un certain point de vue elle n'est même que cette lutte, et jusque au dernier moment témoigne d'une volonté humaine de résister à l'étreinte sans nom, mais Trakl livre chacun de ses mots au vertige. Ce qui chez Hölderlin, au secret du corps et de la conscience menacés mais libres encore, n'était qu'une donnée de la nature devient chez Trakl la structure même de l'esprit, et créer ne se distingue plus d'accepter la dissolution. C'en est fait de tous les ressorts, il n'y a plus qu'à les regarder un moment encore achever de se détendre. Fin de course, cette poésie cesse d'être un acte pour se livrer à la passion, la lumière même qui ne sait plus rien affirmer selon son être y confond sa musique à celle de la mort :

O flûte de la lumière, ô flûte de la mort.

●

Trakl dit et redit. Il ne s'aperçoit pas peut-être qu'il répète, comme une demeure hantée n'aperçoit pas ses fantômes obstinés. Peut-être aussi ne veut-il que la répétition, qui est l'ennui, déjà la damnation : car il ne veut que le pire. Ce qui change, ce n'est qu'un degré du même. Ainsi ces escaliers, identité vainement déployée, ainsi ce temps où le retour des instants n'est que le martèlement de l'identique, la pluie indéfinie. Degrés égaux, et de glace, où s'asseoir ne repose pas. C'est qu'il n'est pas de repos dans le pareil, où la mort même ne résout rien : à Trakl aurait pu le dire Nietzsche, qui sut au moins faire parler Zarathoustra dans le silence éternel du Retour. Mais chez Trakl la mort est

identique au sommeil. Qu'elle cesse, le même jour reprend sa marche à jamais, la même vie. S'éveiller ou s'endormir n'apportent, n'enlèvent rien, ce n'est même plus un être vivant qui passe d'un état à l'autre, ce sont ses visions qui indifféremment le traversent comme elles franchissent les frontières abolies du jour et de la nuit. On sait comment Trakl pour son compte les avait confondues, déjeunant à six heures du soir et se couchant, s'il se couchait, à l'aube, ou quelque peu après : glissement entre les deux eaux du semblable. De là la drogue, qui aide à mieux glisser, et son insignifiance, car le semblable est semblable au semblable et le reste. Ce que suggère assez cet art particulier de la variation où n'est jamais varié que l'accidentel, pour souligner sans doute que l'essentiel même n'est qu'accident. Et apparence l'être de l'homme.

Reste que l'apparence est colorée, et que le poète, s'il cesse de se fier aux apparences, ne peut les perdre de vue. Que tous les signes sombrent dans l'eau plate, il notera leur déchéance, et voilà une survivance. Poésie du total effacement, il n'en est pas où l'espace soit plus présent, dans l'espace la réalité des choses et les perspectives de l'esprit. Car l'esprit peut se vouer au néant, la langue du poète ne le prononce qu'en prouvant son inexistence. Et Trakl ne le prononce même pas, il parle à côté du néant. Poésie de la figure, où l'hyperbole rejoint la litote. Absolument, puisqu'il n'y a pas de contraires : métamorphose, et non dialectique.

Cette poésie glissante, équivoque et insolite comme au fond des cristallisoirs la parodie chimique des végétations, peu lui importe de maintenir les formes fixes du *moi*. Ce qu'elle dit et redit, c'est plutôt l'apocalypse multiforme de la *première personne* chassée de son for.

Et une sombre voix parla du fond de moi

est-il noté dans « Révélation et Perdition », tout de suite après que la mort a été trouvée amère. Car celui qui subit la mort n'est pas tout à fait celui qui l'annonce. De sa propre voix le poète de plus en plus abstrait est traversé, et c'est donc la voix de celui qu'il n'est pas, mais peut-être sera. La voix de l'être que son existence actuelle empêche de se réaliser. La voix de son futur qui, de sombre se fait blanche pour lui ordonner : « Tue-toi ! ».

Non pas la voix d'un autre tout à fait, encore que Trakl ait lu Rimbaud, mais la voix du même, qui retentit quand le visage a disparu, mort en enfer comme y mourra qui le portait sans le vouloir. Sinon la prophétie, la préfiguration du destin personnel est ici évidente. Trakl a bien obéi à l'ordre de la voix blanche : s'il ne s'est tué, il a cherché la mort. Et l'enfer a surgi de ses mots pour l'étreindre réellement en

trouvant dans la réalité son vrai nom, la guerre. L'horreur platement descriptible : la bataille de Grodek sur le front de Galicie ; les agonisants, grands blessés qui se font sauter la cervelle sous ses yeux dans une grange où il est seul infirmier, dehors les gibets où pendent les corps des déserteurs ; la tentative de suicide ; la démence précoce (dit le diagnostic) à l'hôpital militaire de Cracovie, dans la peur et l'obsession ; la dose exagérée de cocaïne, intentionnellement mortelle ou que simplement il n'est plus en état de supporter ; de toute façon la mort. De toute façon.

C'est que pour Trakl la guerre avait commencé bien avant 1914. Il la portait en lui. La paix des premières années du siècle ne l'avait pas aveuglé. Il avait vu de quoi elle était faite, et pour aboutir à quoi, aussi l'avait-il d'abord refusée. Pas très clairement, sans doute : il appartenait trop fortement à son milieu de bourgeoisie aisée, sa révolte n'allait pas plus loin que n'alla celle du surréalisme *après* 1914.

« L'éphèbe mourant » condamnation d'une société, il en trouve l'image, la figure qui ne sera pas rien qu'idéalement réelle. Et il dit : *je* quand il s'agit pour lui de condamner cette société qui condamne jeunesse et beauté à la mort. Mais aussi il glisse de la première à la troisième personne quand il se sent par là condamné, étant à la fois l'éphèbe et son innombrable, son anonyme bourreau : c'est le cas dans le poème « De rêve et de ténèbres étreint », où ne paraît jamais qu'un autre, pourtant si semblable au même, toujours. Car *lui,* c'est *moi,* et le style n'y peut rien — sauf qu'il permet d'anéantir ce *moi* sous la forme de l'autre, qui est aussi multitude,

race maudite que la nuit engloutit,

tandis que si vit le *je,* c'est l'innocent aux bras cassés qui est voué à la perdition : drame, mais à jamais irrésolu.

●

Ainsi est resté inachevé ce drame sans titre si exactement contemporain de « Révélation et Perdition » que d'entiers passages s'y retrouvent identiques. D'action dramatique, il n'en reçoit un semblant que de motifs aussi mystérieux que le sang et le rêve où s'abolissent tous les personnages : figure à peine renouvelée de l'obsession, il n'a pour but que de confondre symboliquement les rôles du frère innocent, Pierre, et de l'amant coupable, Kermor ; arrivé au point où l'identification est accomplie, il s'interrompt. C'est Trakl lui-même qui l'achèvera dans sa personne première et dernière, que n'aura pas délivrée cet essai manqué de figuration objective

du destin en tierces personnes. Hölderlin non plus n'a jamais pu achever son « Empédocle », sommet lyrique déchiqueté de l'Etna qu'il était lui-même et où il a fini par se jeter. On voit alors pourquoi le poème « Révélation et Perdition », utilisant les mêmes matériaux que l'ébauche de drame, l'emporte en perfection sur celle-ci : c'est que la tentative d'éclatement du *moi* que cette ébauche représente est restée comme en suspens, figée dans la terreur de la révélation objective, tandis que le poème, ramenant ce même *moi* sur son âme, comme on le dirait d'un violon, lui permet d'y retrouver sa musique propre, tous les accents *sotto voce* dont résonne cette âme en soi seule, centre creux du silence.

Cette âme sans dehors, dirait-on, et qui ne peut supporter son dedans. Lyrique donc, mais dans un tel absolu de lyrisme que la faute si subtilement avouée n'y contredit plus l'innocence aux déchirantes mélodies. Ce qu'il convient de prononcer ici, ce sont les deux poèmes dédiés à Elis, moments d'une pureté presque insoutenable, d'une beauté qui ferait peur si l'on pouvait séparer dans leur frisson sacré la part de Dieu et celle du diable. Mais si on le pouvait cette beauté n'existerait pas, cette paradoxale perfection qui ne sait pas reposer en elle-même et dont le cœur est partout, comme celui d'Elis dévolu à l'univers. Image mouvante de l'ambiguïté, et langage articulé comme le feu, sur ce qu'il dévore. Une transparence qui brûle, voilà bien Trakl. Mais le feu n'est rien par lui-même, il est ce qui n'est pas, la présence toute d'absence, et de l'absence la forme insaisissable. Forme quand même, tangible et connaissable, détruisant qui la perce. De là le frémissant *Noli me tangere,* mais cette avidité aussi, cette faim de tout engloutir pour être englouti enfin. Pour toucher du dedans l'intouchable. Interdit, ce feu ? Mais je suis le feu, je suis alors l'interdit, moi qui brûle.

●

Protée du *moi* au *lui,* Trakl ne manque pas de passer aussi par la forme seconde, pliant et dépliant l'éventail des personnes comme pour en tirer le souffle gris de l'impersonnel. Passant par la « Métamorphose du Mal », c'est à la deuxième personne du singulier qu'il se conjugue. Il ne lui échappe pas que ce *toi* est fait de sa substance à lui, qu'il ne peut vivre, même ce seul instant de liberté illusoire sur la page à écrire, qu'aux dépens de sa propre personne. Mais le poète ignore l'art de s'économiser, et si c'est à lui seul qu'il se donne et se gaspille, au moins par ce détour la force du mal est-elle déviée.

Un mort te rend visite,

pas à moi, qui ne suis que témoin, par hasard, de ce qui t'arrive, de ce que tu es. Et puisque tu es, moi je ne suis plus : un témoin n'est pas une personne, c'est une mémoire qui parle.

Mais au tribunal dont il s'agit peut-on témoigner autrement que contre soi ? Avant Kafka, Trakl s'innocente dans les termes même qui l'accusent : c'est pour cela tout juste qu'il a inventé son art de la transposition multiple, de la variation mouvante. Pour cela sans doute aussi qu'il demeure, sujet investi de toutes ses personnes, une pointe extrême du romantisme.

Or le poète ne se définit pas dans ce romantisme, qui est plutôt sa malédiction. Ce n'est pas un jeu d'influences littéraires qui introduit dans sa langue exceptionnelle les clichés « d'anges déchus », de « paradis perdu », de « ravissement effréné », le pessimisme de l'impossible amour et de l'essentielle solitude, cette atmosphère morbide de nuit et de mort. On sait d'ailleurs comment Trakl utilise ces thèmes parmi d'autres plus typiquement siens, comment il les transforme et les varie à son usage. Aussi bien n'est-ce pas en eux qu'il voit la beauté, mais dans l'harmonie que déploie un simple vol d'oiseaux, ou plus précisément, plus classiquement encore :

Voici la beauté : la forêt, l'animal sombre,
L'homme, chasseur ou pasteur.

Et si la mélancolie est belle avec la pourpre du rire, c'est celle de la plénitude des soirs d'été parmi les blés lourds, mélancolie du fruit qui n'est pas la tristesse du déclin, mais l'adhésion sereine au destin et à ses lois universelles. Au regard de cette vérité donnée ou reconquise et non plus dérobée dans les méandres du moi qui s'épuise à sa vaine poursuite, au regard de ce qui se contente d'être, les fleurs du mal ne sont pas belles. Qui les cultive tombe dans *l'injustice*, désaccord de l'individu et de l'univers, dissonance dont l'harmonieuse beauté est le juste contraire. Que la langue de Trakl soit si belle, voilà sa participation à la justice universelle. Car elle n'est si belle que d'être si juste, si implacable même. Dans sa musique, la dissonance a son rôle, qui fait ce langage si moderne : au point qu'on s'étonne qu'aucun dodécaphoniste n'ait encore donné une partition aux trois proses du Mal, des Ténèbres, du Rêve, et de la Révélation, avec la Nuit d'Hiver en prélude.

Si l'art de Trakl se définit par la nécessité d'intégrer la dissonance à la beauté, s'il n'existe en somme que pour résoudre ce problème du juste contraire, vital plus qu'esthétique, il ne fait donc pas de la dissonance sa loi absolue, il n'y met pas son idéal. Le désaccord, le refus de

soi et la fuite du monde, la brisure de l'âme, l'émiettement de la personnalité, ces traits restent fondamentaux chez Trakl, mais rêve et folie ne les épuisent pas plus que le poète ne s'y absorbe tout entier. Qu'il s'y abandonne, c'est encore une fois son destin. Mais ses états d'âmes, ses états d'être, il ne les donne pas pour l'état du monde. Visionnaire, il n'oppose pas ses visions à la réalité, et plutôt les lui emprunte, réduisant ainsi son romantisme à un rôle strict d'épreuve personnelle. Il ne croit pas être à lui seul plus grand que ce qui l'écrase. Sa vie de rêve, les ténèbres de son esprit ne l'exaltent pas au-dessus de lui-même, ne l'arrachent pas aux conditions objectives de sa misère. Pour lui, comme en réalité, elles ne sont que les symptômes, froidement notés, de sa déchéance personnelle dans la dégradation universelle. En cela Trakl ne se singularise pas, en cela il est juste. Et donne leçon que toute justice commence envers soi-même.

Se concevoir alors comme sujet absolu créant tous les objets de son monde pour les vivre à son gré dans son rêve de vie, Trakl ne le pouvait plus. Un poème comme « Le Soleil », ou mieux encore « Automne transfiguré », montre où passe pour Trakl la ligne de partage des réalités, et donne la mesure de son réalisme poétique, de l'objectivité de sa vision. Poème de communion, non pas objet, mais espace, infiniment ouvert. Et serein: harmonieux, juste. Tout y est disposé en vue d'une présence intense, qui est absence du moi, effacement devant l'anonyme existence qu'il dévoile en dispersant ses fumées intimes. Sous ce regard qui ne sort plus de personne, n'est plus que l'esprit des choses révélées dans leurs rapports, le monde se vide de ses spectres, blêmes ou pourpres, pour se donner à l'homme qui l'accueille dans l'amour et la beauté innocentés. Voici l'ordre et le fruit du destin accompli, l'achèvement où gît la force, voici la saison de la plénitude,

Voici la saison tendre de l'amour.
En barque au fil de la rivière bleue
Il fait beau voir s'aligner les images —
Rien qui ne sombre en quiétude et silence.

Est-ce à dire que vont s'installer victorieusement l'unité, le sens assuré du réel et de ses manifestations ? Dans les fulgurantes formules de sa magie poétique, portée à sa perfection dans les poèmes en prose, Trakl ne fixe pas le mal, il n'en poursuit que les métamorphoses. Exorciste, il est aussi le possédé, sans pouvoir sur le démon qui l'habite et n'est pas sans lui suggérer quelques-unes des formules destinées à le chasser. Il dit bien quelque part que « la présence noire du mal » s'est écartée de lui. Une

sorte de vide se fait alors dans son être où meurent « l'angoisse et la douleur », mais d'elles-mêmes, et sans qu'il intervienne jamais. Aussi le calme et le silence qui l'emplissent ne sont-ils pas ceux de la paix intérieure. Ce vide qui l'envahit, un spectre l'habite, toujours le même, et auquel tout revient à jamais, c'est, emporté « sur ses ailes de lune », le spectre de sa Sœur, celui-là même qui sous la forme de Jeanne avait reconnu le meurtrier dédoublé de l'Unique et l'avait condamné. Ici il s'élève, il est vrai, du mouvement qui soulève exceptionnellement tout le passage, comme happé vers le haut. Extase, rare chez Trakl, et qui implique une *conversion :* les éléments du cauchemar, les signes du mal sont transfigurés pour entrer dans la vision radieuse. Ils figureraient même le bien, si le bien était le contraire du mal. Mais ces signes chargés d'un sens neuf ne sont rien par eux-mêmes, feux follets nourris des eaux dormantes où pourrit la chair. Et la conversion retourne pour finir à l'anéantissement de la « neige en flocons ». Tentative manquée,

Rien qui ne sombre en quiétude et silence.

Car l'équivoque seule dure à travers ces figures variables, et toujours, quelle que soit la beauté de la langue, un détail s'y glisse qui dissone et disjoint l'apparence harmonieuse. Un accord retentit, qui n'est pas ce que le contexte semble le faire, un signe qui signifie autre chose dans la chose même qu'il note. Ainsi la Sœur en apparence innocente de ce passage extatique de « Révélation et Perdition », ainsi le dernier vers d' « Automne transfiguré » : « Quiétude et silence » est le titre d'un autre poème qui rend toute son ambiguïté à l'évocation de la saison tendre de l'amour.

C'est aussi une vision d'automne, le poème « Quiétude et silence ». Il serait presque une répétition de l' « Automne transfiguré », s'il n'en était en somme l'au-delà. Ce qu'il retrouve dans l'automne, c'est bien la paix comme le veut le titre. Mais le voyant qui la reçoit, s'il n'est pas le visionnaire extatique de « Révélation et Perdition », n'est plus le contemplateur quasi impersonnel des sereines images du monde. Cette quiétude et ce silence, don suspect de l'automne, ne lui apportent pas l'oubli, qu'il se sera peut-être résigné à chercher dans le vin, le pavot, la cocaïne, mais juste le contraire :

La paix qui vient repense à ce qui fut, à des anges éteints.

Le souvenir est la nouvelle dimension de l'automne, dans la forme de l'actuel un trou s'ouvre. Le présent s'y abîme, le passé en débouche. Au lieu des images en bel ordre de maturité, l'imbroglio tourmenté de l'enfance ; au lieu d'une raison, les racines enchevêtrées de la folie, que l'automne avec sa paix sournoise signifie désormais.

Ephèbe rayonnant,
Paraît la Sœur dans l'automne et la noire pourriture.

Quelle conversion est ici possible ? Ni ce déferlement du noir passé pourri, ni la claire ordonnance du temps achevée en beauté ne ressortissent au pouvoir de la volonté, qui n'est même pas perverse, mais nulle. Et comme elle la liberté, d'ailleurs morte avec l'enfance : son cadavre omniprésent s'appelle la nécessité. Externe ou interne, déterminisme objectif, ou intime contrainte, le moment arrive où Trakl ne juge plus possible ou utile d'en distinguer strictement les formes. Des unes aux autres, il glisse, onde souple épousant tout relief. Sa force est dans l'écoulement, ou la chute, quand l'insensible pente se brise. Pour s'élever au-dessus de lui-même il n'a pas non plus d'effort à faire. A vrai dire il ne se dépasse pas, il lui suffit de s'évaporer. L'être, la beauté lui sont donnés s'il s'en défait. L'automne tout seul se transfigure, Trakl rapporte simplement qu'il l'a vu transfiguré. Comme ailleurs il rapportera qu'il a vu des bergers mettre en terre le soleil, ou son propre cœur brûlé de haine et de volupté. Ce cœur qui finalement n'est plus le sien, cette tête qu'il ne possède pas. Car de la possession il n'a connu qu'amertume, et soumis à soi-même, possédé et aliéné, il prendra sur qui l'asservit la revanche de l'esclave : il regardera et se taira, juge impartial du maître qu'il ne fut pas. Subissant le fouet qu'il se donne, mais comptant les coups, et tenant registre des plaies bien décrites.

Double, à l'infini, dispersé à tous les vents d'une tempête secrète. Penché, quand il se remembre, sur son gouffre au dedans et sa figure d'objet bientôt éclatée. Si le monde tient, il s'effondre. Si le monde s'émiette, sa ruine est la sienne. Le réel tout entier est son miroir, qu'il préfère briser, aux éclats se coupant. Tout plutôt que moi ! Puisque je suis ceci et cela avec l'indifférence du rien auquel j'aspire. Comme la rivière descend à la mer, et n'est plus rivière. Comme l'automne meurt en pleine force au point de son triomphe, jugé aux fruits qu'il laisse, aliment et pourriture. Pareil lui-même à la mort, qui n'est pas différente de l'amour, viol et tendresse,

Rien qui ne sombre en quiétude et silence.

●

Témoin d'un temps avec lequel il se savait voué à l'anéantissement, Trakl aura eu ce courage des poètes, connaître le mal. Sachant qu'on ne vient pas à bout du vertige

en fermant les yeux, il est entré dans le vertige, comme d'autres entrent en religion ou en action. Homme du déclin, mais poète sauvé par ce qui le perd : sa poésie a ce caractère des plus grandes d'être un discours réellement soutenu, et qui donc porte aussi. A la mort, sans doute, où elle dépose le poète : mais elle, immense flot, continue et nous transporte d'autant plus loin que ce cadavre nous tient de près. Hölderlin ainsi bascula dans la folie le jour juste où il allait tenir le secret de son œuvre, et c'est pourquoi il est le vrai frère de Trakl, touchant le fond du cœur avant de s'échouer sur le sable aride. Les autres ressemblances entre eux dérivent de celle-là, qui est dans le même orgueil d'aller au fond du gouffre, et d'abord pour prouver que le gouffre existe : la démonstration ne peut être menée qu'en s'abîmant.

A celui-là seul qui méprise le bonheur sera donnée la connaissance

dit Trakl, et c'est dire pourquoi il écrivait. Pour connaître, certainement, puisque il y a un secret, et que tout ce qui refuse de se laisser formuler est un scandale pour ce maître du langage, le poète. Ce secret, en tant qu'il était objet de scandale non plus pour le poète mais pour l'homme, il le connaissait. Mais une telle connaissance est de celles qui s'épuisent elles-mêmes dans leur formulation, comme la faute s'efface, de ce point de vue, dans la confession. Aussi les poèmes de Trakl ne sont-ils des confessions que par un détour, qui est le détour de la poésie. Ce n'était pas son « cas » qui l'intéressait essentiellement. En poète, il le prenait simplement comme la matière de sa poésie, mais matière privilégiée en ce qu'elle offrait à la tentative de domination esthétique la plus grande résistance. Ce n'est pas pour d'autres raisons que des natures comme celle de Trakl se donnent tout entières à elles-mêmes d'abord : de tels êtres sont à eux-mêmes le plus ardu problème ; sur le chemin qui doit les mener au monde, c'est à leur existence qu'ils se heurtent le plus rudement. Qu'ils fassent le tour de cet obstacle, leur être, qu'ils le percent ou le détruisent, c'est toujours par le moyen qui est le leur, la poésie. Celle-ci devient alors ce que les hommes auxquels ne se posent de problèmes que du dehors ne savent pas qu'elle peut être, moyen de connaissance.

C'est en quoi elle s'oppose au bonheur, si le bonheur ressortit au connu. Non que le bonheur soit son ennemi, car cette poésie, qui entend ne se mesurer qu'au plus difficile, ne saurait admettre l'ennemi méprisable qu'est tout bonheur conventionnel : c'est ici qu'interviennent l'époque et le milieu, avant-guerre et petite bourgeoisie. Trakl est leur fils, et comme tant d'autres le dégoût le prend à l'image du bonheur qu'elles proposent. Cette image-là est méprisable, en vérité, et Trakl sera aimé d'en avoir refusé l'imposture, l'écœurante facilité,

l'hypocrite aveuglement. Mais la contradiction reste flagrante, dont l'éclatement le tuera — sans métaphore. Elle est visible dans sa maxime, qui fait passer pour *le* bonheur ce qui n'en est que la dégradation. Elle n'est vraie que par défaut, le défaut même dont Trakl sera victime — elle ne s'élève pas au-dessus de ce qu'elle condamne.

Se vouant à la connaissance poétique, Trakl tourne le dos au bonheur comme l'entendait la société dont il faisait partie. Etre poète, connaître, signifie donc pour lui abandon et renoncement dès le départ. Il sera poète contre sa famille, contre sa classe, en rupture de société. Cette société n'en continuera pas moins de le revendiquer à sa manière, en le déclassant, et ce qu'il appelle mépriser le bonheur n'est guère plus, sur ce plan, que reconnaître son déclassement, c'est-à-dire son appartenance irrévocable à la classe qu'il renie parce qu'il n'y trouve pas sa place. Si bien que sa critique, pour valable qu'elle soit, reste celle d'un individu : il condamne, ce qui est juste, mais pour des motifs personnels. De là sa solitude. De là sa grandeur aussi, qui est de ne s'être pas plaint.

Cette poésie-connaissance a pour ennemie en effet l'élégie, la lamentation sur le bonheur perdu et l'impuissance à le retrouver. Il y avait certes un élégiaque en Trakl, et même un élégiaque baroque, mais il a su porter la conscience de son malheur jusqu'au point où la connaissance a vaincu la déploration. Le chant lui est resté, non la complaisance de l'enchantement. Peut-être même ne croit-il pas tout à fait à l'efficacité des charmes qu'il compose. Son cœur est sans illusions, son esprit n'est plus qu'une pointe, et qui fait mal. Ne l'a-t-il pas acérée pour s'en percer ?

De suaves tortures consumaient sa chair

dit-il de cet autre qu'il est. Littéralement vraie ou non, la forme extrême de cet ascétisme se retrouve bien dans tous les tourments que Trakl tourne et retourne contre lui-même, voire dans une ascèse poétique dont l'insatisfaction personnelle n'est pas le seul ressort.

Elle commence à cette manière qu'il avait de revenir sans cesse sur un même poème, et qui nous a laissé de lui des brouillons presque indéchiffrables de ratures, de repentirs et de surcharges. Comme soi-même, il châtiait son style. Le donné, l'inspiration de premier jet ne lui étaient rien, mais l'élaboration, la quête furieuse — l'approximation toujours plus grande du silence. Rien ne lui était définitivement acquis, parfaire pour lui était recommencer — peut-être pour se punir d'avoir commencé. De là cette « Mort de Don Juan », qu'il détruisit, tragédie de la connaissance, selon quelques

fragments sauvés, en ce que la connaissance est de chair et de sang avant d'être d'esprit. Forces cosmiques et non sentiments, l'amour et la haine, jusque dans le crime inséparable, traversent également l'homme, indifférents à ce qu'il éprouve, irréductibles à sa personne. C'est que l'individu, distinct comme ses sentiments aux noms arbitrairement fixés, est la contradiction, et l'amour est alors la destruction de l'individu, *toi* ou *moi* il n'importe.

C'est aussi ce qui ressort de « Barbe-Bleue », le seul essai dramatique de Trakl intégralement conservé. Comme Don Juan, Barbe-Bleue cherche dans le désir la fin des individus, dans le plaisir le moyen d'abolir l'une *et* l'autre personne

Tant que deux ne fassent plus qu'un !
Et cet un est la mort !

La connaissance est la mort, et les humains des pantins dont elle tire les fils, âme et cerveau de ce jeu plat et creux que serait sans elle la vie : Trakl fait de son « Barbe-Bleue » une « pièce pour marionnettes ». Thème romantique, sans doute, mais la fatalité y perd la multitude de ses visages imaginaires, pathétiques ou ironiques, et seule y règne son anonyme machinerie, son absence efficace. Le rêve même s'y inverse, s'y retourne comme une poche, laissant choir son contenu figuré. Des symboles qui tombent, beaucoup appartiennent à la tradition dont Trakl est l'achèvement. Mais l'intérieur même du rêve, sa substance invaginée, nul comme lui ne les avait encore tournés au jour. Plongé dans les ténèbres, il les approfondit en s'y laissant couler, touche le fond, le perce, et de l'autre côté ressort : car il n'y a pas d'infini, ou l'infini n'est que la doublure secrète du fini, le versant occulte du visible,

Rien qui ne sombre en quiétude et silence.

Ainsi la marionnette est l'envers (donc aussi le dedans) de l'homme. Et c'est de cet envers, de ce biais nécessaire à travers l'infini, que surgit pour Trakl l'histoire retrouvée, reconnue à l'horizon courbe : le poème de « Grodek », le dernier, lui déchire le visage pour envahir le visible.

Tous les chemins débouchent dans la noire pourriture,

ce vers quitte le plan d'un destin personnel transposé en lyrisme, il passe, en gardant le ton de la constatation propre à Trakl, au rang de signe objectif, il met le doigt sur la plaie béante du destin historique :

O deuil plus fier ! Autels d'airain !
La flamme ardente de l'esprit, c'est maintenant ce mal violent [qui la nourrit,
Tous les fils qui restent à naître.

Perspective, en quoi se change une scintillante surface de glissements. Comme le temps, l'espace s'ouvre, propose sa profondeur concrète. Ce n'est pas seulement la terre qui est ronde chez Trakl, c'est l'univers selon toutes ses dimensions, et on pourrait, si l'on groupait tous les poèmes consacrés aux saisons, en constituer comme le calendrier. L'automne est loin d'y figurer seul: le pouvoir de métamorphose de Trakl s'y affirme aussi comme une vertu de perception totale de la machine ronde sous tous les angles de vision. En cela Trakl se distance, il accède à son propre avenir. Forme de dédoublement encore, si l'on veut: le poète qui nous vient n'est pas tout à fait l'homme qui mourut ou se tua à Cracovie. Mais l'homme qui nous parle est plus grand que celui qui tant souffrit, et ses dernières paroles ont cette grandeur, simple et terrible, de qui enfin sort de soi-même en y perdant pied.

La condamnation de l'époque, implicite le plus souvent et rarement ouverte, l'accusation de l'horreur prennent alors leur vrai sens. En se voulant victime, Trakl dénonce ce qui le tue, au lieu par exemple d'essayer de le justifier comme un Thomas Mann, qui se contentera d'envoyer à l'horreur son héros Hans Castorp arraché aux enchantements de sa montagne malade. La différence vient-elle seulement de ce que les Mann étaient de grands, les Trakl de petits bourgeois ? Cette classe, la bourgeoisie, est une dans ses responsabilités, l'aveuglement de son rêve, et la situation d'un Trakl à la veille de la Grande Guerre est exactement celle d'un Thomas Mann. C'est la situation d'un artiste issu d'un milieu social qui ne lui permet de vivre en artiste que s'il met son art au service des intérêts réels ou supposés, des slogans ou des mythes de ce milieu. Que l'artiste, même sur un plan critique, accepte de ne proposer à sa classe sociale que les formes idéalisées dont ces intérêts sont capables, on le reçoit et le sacre. Ainsi Thomas Mann, dont pas une saillie ne crève le ballon bourgeois. Mais en vouant son art à n'être que l'exploration cruelle de la plaie qu'il se savait être d'abord, Trakl lui rendait impossible la sublimation, dans le noble ou le grotesque, de l'espèce d'homme qui avait mis cette plaie au monde. Partant de lui-même, petit bourgeois, et se disséquant avec cette fureur de vérité, il ne pouvait aboutir à une image idéalisée du bourgeois. L'homme dont il parle, ce n'est pas celui de l'humanisme traditionnel, dont le bourgeois d'avant (et d'après) guerre s'est fait l'héritier indigne: de ce point de vue il n'y a pas de confusion possible, l'homme de Trakl, le bourgeois ne peut pas l'assimiler à son idée de l'homme, et parce qu'il est irréductible à toute notion acquise il propose un scandale. Voici ce que je suis, dit Trakl sous le masque du poète, mais de ce scandale vous êtes responsables, vous êtes ce scandale. D'où l'apocalyptique de sa poésie: non pas expressionnisme, mais vérité pure et simple, immédiatement applicable, comme devait l'être pour Jean le Livre de ses

visions, ou Trakl a beaucoup puisé, et quelquefois littéralement. Comprenez-vous pourquoi ? Cet artiste compliqué et retors, ce virtuose des replis, des équivoques et de l'horrible, ce poète de la mort, de la pourriture, du mal et des ténèbres, c'est vous qui l'avez fait ainsi, et il n'y peut rien. Mais cette réalité perverse qu'il se trouve être, il ne vous en fera pas des rêves bleus et roses. Vous avez fait son rêve noir, c'est le noir qu'il vous jette à la face, par son rêve, qui est tout ce que vous lui avez laissé, et dont il prétend au moins faire l'usage qu'il veut. Sa seule liberté, oui, que vous lui avez imposée. Mais il vous la rend en malédictions, et, ce qui est mieux, en irréfutable diagnostic. Reconnaissez en lui votre œuvre maléfique, en lui qui ne vous cache rien, qui se met nu à vos yeux dans sa pudeur tremblante. Oh, il frémit. Mais ce n'est pas seulement de voluptés frelatées, de plaisirs interdits, de vices déshonorants : c'est de vous les devoir, vous ses pères, et de connaître que le fils est maudit si vous êtes ces pères, que l'homme est perdu si vous êtes l'homme.

ROBERT ROVINI.

JACQUES LEGRAND

LA CONCEPTION DE LA MORT TERRESTRE CHEZ TRAKL [1]

« Wanderer im schwarzen Wind », « voyageur dans le vent noir » (109) [2] : ainsi chemine l'homme, non vers la mort mais enveloppé de la mort qui le pousse ou le déporte, en tout cas le porte, — enveloppé de noir, couleur dominante de l'univers terrestre de Georg Trakl, — couleur qui fait encore mieux ressortir l'azur et l'or de l'autre pôle de sa pensée, mais qui a également une fonction propre de « climat », de « signe », et qui décrit précisément avec un remarquable pouvoir d'évocation le lent investissement de l'homme par la mort. Cet investissement, Trakl l'a sondé et jaugé avec la minutie désespérée que permet le regard du poète. Enfant déjà, il le découvrit, sa courte vie ne fut qu'une tension entre la conscience qu'il prenait chaque jour davantage de ce mal, et le monde rayonnant qu'il lui opposait ; et cette tension s'acheva dans la très réelle et très horrible expérience personnelle.

I

Un texte de jeunesse, *Pays de Rêve,* relate une aventure pleine de tendresse, peut-être imaginée et qui ne laisse aucune trace apparente dans l'œuvre. Un oncle chez qui l'enfant va passer quelques semaines, a une petite fille malade, probablement paralysée, toujours immobile et silencieuse. Dès son arrivée, Georg sent qu'elle est promise

(1) Je souligne l'expression : mort *terrestre*, car la pensée de Trakl est ambivalente et sa méditation sur la mort est tendue entre deux pôles dont l'un seulement est examiné ici. Il s'agit donc de la première partie d'un travail plus étendu sur la mort trakléenne, l'autre partie devant avoir pour objet la mort en tant que catharsis.

(2) Les chiffres simples renvoient à l'édition des *Poèmes* (1938), ceux que précèdent les lettres GK aux poèmes de jeunesse (1939) et ceux que précède la lettre N aux poèmes posthumes (1949 - Otto Müller à Salzbourg).

à la mort, et dès son arrivée montent à son cœur des images d'amour. Inconsciemment la polarité amour-mort s'éveille dans l'âme enfantine. Cet amour jamais avoué prend des formes exquises : tous les matins l'enfant vient déposer sur les genoux de la petite fille une rose rouge qu'il a cueillie à la haie. Puis un jour...

> « *Un jour, comme je m'avançais vers la fenêtre devant laquelle Maria était d'habitude installée, je vis que la mort avait blêmi et figé son visage. Des rayons de soleil jouaient sur sa lumineuse et frêle silhouette, ses cheveux d'or défaits voletaient au vent, il me semblait que ce n'était pas une maladie qui l'avait enlevée, mais qu'elle était morte sans raison visible — une énigme. Je lui mis dans la main la dernière rose, elle l'a emportée dans la tombe* » (GK 15/16).

Faisons la part du romantisme juvénile dans ce récit. Il n'en reste pas moins que la chanson de la mort s'y fait déjà sourdement entendre. Elle va peu à peu devenir plus profonde, plus prenante. *Pays de Rêve* indique une première expérience — et quand bien même ne serait-elle que littéraire — qui ira s'élargissant.

Un paysage funèbre (point toujours triste d'ailleurs) donne à la poésie trakléenne un ton, une couleur particuliers. Elle est parsemée de « signes » de la mort, surgissant au hasard d'un poème, d'un vers : cimetières serrés autour de leur église villageoise, croix au bord d'un chemin, tombes et tombeaux, l'odeur d'hôpital des grandes villes, la rencontre d'un prêtre précédé d'un enfant de chœur, dans la rue, et jusqu'à un vers de Baudelaire presque littéralement traduit :

> *Il semble qu'on entend...*
> *Dans le jardin clouer un cercueil* (3)

Le Dr Logre rappelle, à propos de Lucrèce (dont la volonté désespérée d'optimisme rejoint souvent le pessimisme trakléen) le « joli mot de Freud, un oiseau de cimetière, « Leichenvogel » (4), mot qui convient fort bien à Trakl. Son anxiété s'exprime en images qui, sans atteindre à la grandeur funèbre des romantiques visions des *Veillées de Bonaventure* par exemple, créent une atmosphère dans laquelle évoluent des personnages voués à la décomposition.

Ces images sont au fond assez banales, mais voyons le poète, encore enfant, pénétrer plus avant dans le monde des morts. A la main de sa mère il se promène dans le cimetière Saint-Pierre, et nous retrouverons le souvenir de ces promenades jusque dans les grands poèmes autobiographiques. Ce cimetière, dont Salzbourg s'honore comme de l'un des plus beaux du monde, ce lieu intime et clair agit comme un charme

(3) In : Eduard Lachmann : *Kreuz und Abend*, p. 158.
(4) Dr Logre : *L'anxiété de Lucrèce*, p. 188.

et un apaisement sur l'âme de l'enfant. Il faut le connaître, avec sa petite chapelle gothique qui « jaillit comme une prière », surplombée par la muraille rocheuse du Mönchsberg que creusent les Catacombes, refuges des premiers chrétiens du IIIe siècle, il faut connaître ce lieu qui, envers et contre tout, respire le bonheur, pour comprendre la sérénité dont peut se parer la mort aux yeux du petit Georg, et surtout pour comprendre plus tard la polarité de la mort dans sa pensée :

Tout alentour solitude de roche,
Les blêmes fleurs de mort frémissent
Sur les tombes qui se désolent dans le noir —
Mais désolation sans souffrance.

Le ciel envoie son calme sourire
A ce jardin enclos de rêves
Où de silencieux pèlerins l'espèrent.
Sur chaque tombe la croix veille.

L'église jaillit comme une prière
Devant un tableau d'éternelles grâces,
Des lumières brûlent sous les arcades
Priant muettes pour de pauvres âmes.

Cependant que les arbres éclosent à la nuit
A tel point que se voile la face de la mort
Dans la plénitude chatoyante de leur beauté
Qui rend plus profonds les rêves des défunts. (GK 119)

Dans ses poèmes autobiographiques il s'y revoit errant, allant contempler les cadavres dans la salle où on les expose. « Tout une paroi de (cette) salle est en verre, derrière laquelle les morts reposent dans leurs cercueils. Chaque visiteur peut contempler une dernière fois le visage cher ou familier avant que ne soit cloué le cercueil. Visage de cire jaunes ou bleus, paisibles ou défigurés par la souffrance » [5]. C'est ainsi que Leonhard Franck nous décrit ces curieuses expositions qui ont frappé Apollinaire à Munich. Trakl se rappelle avoir été contempler ces visages ou bien « les vertes taches de décomposition sur (les mains) des cadavres » (157). Dans *Sébastien en rêve,* le « délicat cadavre leva sur lui ses froides paupières (105) : une sorte de fluide crée un contact entre le mort et le vivant.

Nous sommes déjà loin des visions romantiques. Ce « délicat cadavre » est probablement celui d'un petit camarade dont la mort précoce a tourmenté l'imagination du poète au point que nous le verrons reparaître, « mythifié », dans le

(5) L. Frank, *Das Ochsenfurter Männerquartett,* p. 229.

monde idéal de Trakl. Cet événement de son enfance explique peut-être la présence des nombreux cadavres enfantins que, de temps à autre, on découvre dans le paysage réel de son œuvre: la petite fille qui se noya dans l'étang, la petite glaneuse dont les pâtres découvrent « le doux corps décomposé dans les fourrés épineux » (69) un squelette enfantin se brisant contre un mur, etc...: autant de témoignages de la présence de la mort qui, dès l'enfance, pèse sur l'homme.

Et même avant l'enfance. Trakl ne fait pas preuve d'originalité lorsqu'il nous découvre la polarité de l'amour et de la mort qu'il pressentait déjà en présence de la petite paralysée. Dans une image du plus pur baroque, d'ailleurs assez facile, il nous montre quelque part des enfants jouant auprès de tombeaux. On pense à l'aître Saint-Maclou, à Rouen, dont Emile Mâle nous dit que, transformé en école, il voit jouer les petites filles à deux pas d'un charnier et d'une danse macabre [6]. Ainsi se dévoile le sens caché de telle étonnante image :

...comme la ronde de mort d'enfants pâles
Autour d'obscures margelles qui s'effritent,
S'inclinent dans le vent de bleus asters frileux. (13)

Le grand poète expressionniste Theodor Däubler a raconté la dernière promenade qu'il fit avec Trakl au printempss 1914: « ...il disait souvent aux enfants que nous rencontrions des paroles pleines d'attention, sans quoi il ne fit que parler de la mort » [7]. Que ces deux choses étrangement se rencontrent...

L'amour est presque toujours dévolu à la mort. A la jeune épousée qui lui demande ce qu'ouvre la clé qu'il porte au cou, Barbe-Bleue répond :

Elle ouvre la chambre nuptiale !
Son secret est mort et décomposition
Eclos de la détresse la plus profonde de la chair (GK 100)

L'acte sexuel, non seulement participe de la Faute: idée chrétienne, mais aussi de la mort: pensée hégelienne. Chaque chose appelle son contraire et s'y meurt en se transfigurant. C'est le « dépassement » des parents dans l'enfant « synthèse ». « C'est alors, poursuit E. Morin à qui j'emprunte, pour sa grande clarté, son argumentation, qu'ils n'ont plus qu'à se supprimer dialectiquement eux-mêmes. Une nouvelle individualité est née, enfermant en elle tout l'universel des deux individualités qui lui ont donné naissance » [8].

(6) Emile Mâle : *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, p. 359.
(7) In : *Erinnerung an Georg Trakl*, Innsbruck, 1926, p. 12.
(8) Edgar Morin : *L'homme et la Mort dans l'Histoire*, p. 263.

Je ne crois pas que Trakl ait été un familier de Hegel, mais instinctivement il le rejoint: dans le *Chant Occidental,* saisissant raccourci de l'histoire de l'humanité, après l'élégie du passé et deux lignes amères consacrées à notre monde actuel, il entonne le chant du futur :

Mais rayonnants les amants lèvent leurs bleues paupières:
U n sexe. L'encens coule de coussins roses
Et le doux chant des ressuscités. (140)

Heidegger a remarqué que l'article U n, ici, était dans toute l'œuvre de Trakl le seul mot que le poète ait typographiquement mis en évidence. Il y attachait donc une importance primordiale. Le péché originel — la Faute — né de la connaissance de l'homme et de la femme (et sur Trakl personnellement pèse le poids de l'inceste qui lui fait apparaître celui de l'amour comme monstrueux), ne peut se résoudre que dans une connaissance ultime — à la fois hégelienne et mystique-médiévale: l'homme et la femme en Dieu se fondront, la vieille dualité enfin se résoudra. Des coussins sur lesquels s'enlaçaient les amants peuvent alors couler des flots d'encens, les saints dormant dans leurs tombeaux entonner le gloria de la délivrance [9]. Un cycle ouvert au commencement du monde se referme en scellant l'avenir d'un Occident qui s'y annule. Les deux amants se sont « surmontés », aurait dit Rilke, « supprimés dialectiquement » d'après Hegel. La nouvelle individualité née de l'accouplement est un état nouveau du monde.

Ceci est le point extrême, le pôle clair de la mystique trakléenne. En fait, ce qu'il voit généralement dans l'amour et la naissance, c'est la mort et le mal, la propagation de la faute. Voici la paysanne accouchant dans des affres mortelles: tandis que l'enfant vient au monde, un ange noir sort de la demeure (82). C'est l'inoubliable ballade de la *Jeune Servante* qu'une sensualité irraisonnée mène à la mort. Le rythme de la ballade rend à merveille non seulement cet affolement des sens mais aussi le mouvement éternel d'un tel destin. C'est encore le soupir :

O naissance de l'Homme...

dans *Naissance* (138) où l'on voit, sur le berceau du nouveau-né, se pencher l'Ange déchu — et s'y reconnaissant !

Trakl parle deux fois de l' « imminence de la mort ». Mais cette imminence n'a à ses yeux de valeur d'urgence que parce qu'elle est en même temps immanence. Pensée vieille comme le monde. Les poètes ont toujours chanté ce cheminement en nous de la mort. Je parle de cheminement en pensant

(9) Cf. Math. 27, 52-53.

bien sûr aux « sentiers de la mort » (149) ou au beau vers d'Ungaretti :

E nei vivi la strada dei defunti,

mais aussi ce vers répond trop bien à la lente progression de la décomposition à travers l'homme trakléen pour qu'il me soit venu par hasard...

II

Une première lecture de l'œuvre de Trakl surprend par le nombre de fois qu'y reviennent les mots *Verfall* (décadence, désagrégation), *Fäulnis* (pourriture), *Verwesung* (décomposition) [10]. L'un des pôles du monde trakléen — et c'est le nôtre — se désintègre. L'œil du poète radiographie ce processus de même que l'alchimie, selon Bachelard, « retourne les substances comme l'on retourne un gant » [11]. Il s'agit bien, chez Trakl, d'une alchimie du verbe répondant à cette définition. Toute matière, de la plus friable à la plus dure, les hommes et les choses, les bêtes et les plantes, les espaces humains aussi bien que cosmiques, les plus hauts rêves même (les paradis, les anges...) — rien n'échappe à cet envahissement du Mal.

Nous pénétrons dans un univers d'aspect croulant et vermoulu, peuplé de charognes animales ou humaines, le bois y est pourri, les pierres et les rochers, le marbre des statues, désagrégés: ce qui fait la pérennité du monde s'écroule, les dieux et les ancêtres, dont la pierre avait fixé les traits, se lamentent dans le soir. Ils s'incorporent à la « destruction novembrale » des plantes et des fleurs, des arbres rabougris, des fruits blets. Une aigrelette odeur de pommes pourries passe, se mêlant aux parfums fades de l'automne. Paysage de même qualité que chez Milosz où tombent des pluies « pourries », « vieille et sale ».

Telles sont les approches de l'homme. Si les jardins sont en ruines, dévastés, c'est parce qu'ils représentent, dans ce que nous pouvons appeler la théologie trakléenne, les jardins d'Eden, le paradis perdu que l'homme a souillé :

Le jardin en ruines, obscur éclat
D'années passées... (N., 12)

---

(10) Beaucoup de traducteurs français rendent *Verwesung* par *pourriture*, ce qui est rarement exact dans le cas de Trakl. Ver-wesen (Wesen signifie l'être, l'essence) exprime l'état de qui — ou de quoi — perd son être. Luther traduit par un mot parent (das Verwesliche) la « corruptibilité » dont parle Saint Paul. On sait que Trakl a été fortement influencé par la Bible. Dans les cas — les plus nombreux — où *Verwesung* a ce sens, le mot décomposition (à défaut de l'expression à inventer, laide mais exacte, de « dessentialisation ») me semble beaucoup plus indiqué.

(11) Bachelard : *La Terre et les Rêveries du Repos*, p. 21.

Tout ce qui touche à l'homme et ce qu'il touche, ce que son pied foule s'imprègne de sa décomposition intime, du destin d'être homme. Ainsi les lieux qu'il habite: la ville puante, infestée par les miasmes, tueuse d'enfance (comme pour Rilke); les murs qui doivent protéger l'homme et qui s'écaillent, se fissurent, s'éboulent, laissant à nu l'homme sous les yeux du poète :

Des ossements luisent à travers les murs éboulés. (61)

Dans les maisons où maintenant nous pénétrons règne une odeur de moisi. Le « voyageur dans le vent noir » rencontre une cabane délabrée où

Plane de ses ailes noires la pourriture. (109)

Les enseignes sont vermoulues, la grille rouillée, la porte et les couloirs délabrés, le toit s'effrite, les escaliers croulent. Les rats « envahissent la maison et la grange », les araignées s'y mettent, l'eau de vaisselle « attise la décomposition ». Dans *Sébastien en Rêve* l'enfant se revoit, au-dessus de lui le visage barbu de son père, environné de la décadence des choses :

...et les vieux ustensiles ménagers
Pourrissaient; amour et rêveries automnales. (105)

Avec toutes ces données, on pourrait construire la maison-type de l'homme-type trakléen, maison dans laquelle le sens du vivre est perdu :

Dans de fraîches chambres absurdes
Moisissent les ustensiles, d'une main décharnée
Une enfance profane
Tâtonne dans le bleu à la recherche de légendes.
Un rat ventru ronge la porte et le bahut... (175)

La désintégration est intervenue et, à l'enfant dont les doigts sont déjà d'un vieillard, dont la pureté s'est enfuie, il ne reste plus qu'à chercher désespérément les contes du paradis perdu « emprisonnés dans la grisaille des usines ». Le bleu, couleur divine où il se perd, contraste violemment avec l'air vicié qu'il respire. Ici est faite une allusion au monde de l'*Abgeschiedenheit,* de l'Isolement, que se crée l'optimisme supérieur de Trakl.

L'homme-type trakléen, à son tour, nous pouvons le recomposer d'après des détails précis pris au hasard des poèmes: les lèvres, la bouche, les tempes, portes de l'âme. Dans la romance de Barbe-Bleue, les lèvres de l'épousée se décomposent sous le baiser (GK 95); nous reconnaissons au passage la conception amoureuse de Trakl. Autre part nous voyons des

Lépreux qui peut-être pourrissent à la nuit
Lisant les signes fous que font les vols d'oiseaux, (52)

à l'appel desquels ils ne peuvent répondre, englués qu'ils sont dans le monde; nous voyons des aveugles — probable réminiscence baudelairienne — tendant l'oreille au vol des corbeaux, leurs frères; nous rencontrons de par les rues des villes, dans les asiles et les orphelinats, des « ruines humaines qui s'écroulent » (65). — « Le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres » (Baudelaire), le voilà déformé, les yeux sont « brisés » qui reflètent la lune froide (162), « yeux verts » que crève la faim (133), « yeux brisés dans des orbites noires » (90). Sur les bateaux qui sillonnent les canaux des villes,

Rêveusement montent et redescendent dans les ténèbres
Des hommes en décomposition. (175)

L'effet est augmenté lorsque Trakl emploie non plus le participe présent, mais le passé. L'homme n'est pas seulement « se décomposant » (comme dans le dernier vers cité), il est souvent, déjà, « décomposé » :

O le corps décomposé de l'homme: assemblage de métaux [froids (142)

donc d'une matière qui ne nous semble plus de ce monde, d'une matière d'enfer. Autre part il est question des « sons de mort du métal » (55). La décomposition est un « pré-enfer ». Un cri jaillit, dans le *Rêve et la Folie* où la famille de Trakl est devenue symbole de l'humanité :

O les nocturnes ! ô les maudits !... ô les décomposés, tandis que de leur langue d'argent ils turent l'enfer. (163)

La langue *d'argent* indique assez que le langage est un don divin — don ici dégénéré. Et l'homme, qui appartient déjà à l'enfer, par lâcheté n'ose se lier à lui en le nommant. Tel est son péché.

Péché qui trouve sa punition en une sorte de tautologie métaphysique, dans le fait que cette décomposition a lieu avant la mort (il y a aussi, bien entendu, une décomposition « normale », post mortem) :

O race maudite. Lorsque dans les pièces souillées chaque destin est accompli, la mort à pas pourrissants pénètre dans la maison. O si dehors il y avait le printemps et que dans l'arbre en fleurs chantât l'oiseau gentil. Mais la maigre et grisâtre verdure se dessèche au rebord des fenêtres. (161).

Cette mort à pas putrescents, qu'accompagne le dépérissement de la verdure en contact avec l'homme, nous est

preuve que la décomposition précède la mort [12]. Un critique allemand, Karl Thieme, dit très justement à ce sujet : « Et nous la voyons, cette mort, pénétrer dans la maison. Comment ? « A pas putrescents ». Donc... non apparemment comme porteuse de faux, mais comme processus de décomposition qui s'effectue dans la pourriture *progressive* des papiers peints, des meubles en peluche et même du misérable mobilier des mansardes » [13]. — A ce propos, je noterai que Trakl emploie très souvent à la place du verbe *sterben*, mourir, des composés : absterben, ersterben, hinsterben et le participe passé verstorben, qui indiquent une mort lente, un lent départ, un dépérissement. On a ici un exemple de cette « sous-exposition » du langage dont parle Jean Laude dans un remarquable essai sur Paul Eluard [14]. Trakl, styliste intransigeant, usant de peu de mots qu'il chargeait d'un pouvoir intense [15], se sert ici de verbes lents, cheminants, qui s'avèrent en réalité beaucoup plus destructeurs que le verbe incisif.

Déjà donc s'effondre le corps humain. Et lorsque par temps de « föhn », le vent lourd et chaud du Tyrol, descend la « blanche nuit », elle

Transforme en rêves pourpres la douleur, le tourment
De la vie pétrifiée
Afin que jamais le dard aigu n'abandonne le corps en [décomposition. (148)

Ce dard est celui du péché selon Saint Paul, qui n'abandonnera l'homme que lors de la résurrection. Tant que le corps se décompose, c'est-à-dire, paradoxalement, vit, le péché veille, la faute en nous palpite.

III

Car c'est à cette notion de péché que nous arrivons — ou plutôt de laquelle nous devons partir, en remontant à la pensée religieuse la plus primitive. Soulignons-le : Trakl n'emploie pas le mot péché, il en « laïcise » la notion en lui donnant le nom plus universel (et ainsi nous englobant tous) de Faute, exactement comme Kafka.

---

(12) Aussi E. Marhold se trompe-t-il (a) en soulignant la ressemblance qu'il croit découvrir entre le « souffle de déclin » de la décomposition trakléenne et l'odeur de décomposition qu'exhale le cadavre du staretz Sosima dans les *Frères Karamasov*. Il s'agit ici d'une décomposition post mortem et sa valeur symbolique est tout à fait différente.

a) In : *Erinnerung an Georg Trakl*, p. 60.

(13) In : *Die Wandlung*, 1949, Heft 7, p. 644.

(14) In : *Cahiers du Sud*, 1955 N° 329, p. 108.

(15) A ce sujet, je ne peux absolument pas souscrire à l'opinion qu'émet M.-E. Jolas dans *Critique* (49, Juin 1951) sur l' « amateurisme rhétorique » et le « clinquant » de Trakl.

Que la faute soit « couplée » avec la mort n'a rien d'étonnant. Nous avons vu, en une belle image abstraite, l'Ange déchu évoqué au moment de la naissance de l'homme. Nulle image ne pouvait être plus révélatrice. Nous naissons automatiquement « pourvus » de mort, si j'ose dire, parce que pourvus de faute. Lorsque Trakl s'écrie, en un des moments où, arraché à la terre, le bonheur le submerge :

Pureté ! Pureté ! Où sont-ils, les terribles sentiers de la [mort ? (149)

on voit bien que la mort, ici, n'est pas prise dans le sens de délivrance (comme elle le sera en tant que catharsis) ni de romantique transfiguration. Elle est le contraire de la pureté, elle est le Mal, et Lachmann [16] rapproche avec raison ce vers du cri paulinien déjà évoqué tout à l'heure : Mort, où est ta victoire ? Pour Saint Paul aussi, dans ce cri, la mort est le Mal, vaincu par la rédemption.

Grande est la faute de qui est né. Malheur, frissons d'or
De la mort,
Tandis que l'âme rêve à de plus fraîches fleurs. (134)

Ici l'évocation de la faute appelle immédiatement comme corollaire la mort qui fait frissonner, — et même si ces frissons sont « d'or », c'est-à-dire reçoivent un reflet divin. Lachmann [17] voit luire en ce reflet l'espoir de la grâce. Il est tout aussi légitime d'y deviner une suggestion de la mort catharsis : comme quoi il est vain d'essayer de dissocier totalement la pensée trakléenne !

« O mort amère » (115), s'écrie Trakl ; « nourriture de ceux qu'accable la Faute » (162). Cela s'insère dans le contexte de *Le Rêve et la Folie,* dans lequel l'enfant voit rôder la mort, non pas familière et concrète, cette fois, mais pesant d'un poids mystérieux qu'il ne sait nommer que rétrospectivement, qu'il a cependant pressenti puisque nous le voyions, enfant réel, à la recherche des signes — non pas tant à leur recherche qu'à leur découverte spontanée : ils surgissent, telle la mort pour une fois sous forme d'un squelette, émergeant des « fleurs pourpres » de l'existence pécheresse. A ce pourpre brûlant répond la « fraîcheur » de la tombe évocatrice de l' « indicible Faute » (nous venons de voir la fraîcheur des rêves qu'éveillent en le poète les frissons d'or de la mort). Tout *Le Rêve et la Folie* est axé sur cet équilibre entre la faute de la race dégénérée et la mort qui vient, non pas se jeter sur elle ni même s'immiscer, mais *s'installer.* Elle « colle » à l'homme par la faute. Ce n'est pas par hasard que Trakl est hanté par l'idée de gluant, de collant : elle concrétise la terre à laquelle nous sommes liés, et

(16) Lachmann, op. cit., p. 209.
(17) Lachmann, op. cit., p. 64.

c'est ainsi que s'explique la nostalgie qu'éveille en nous, « lépreux », le vol des migrateurs. Cette glu fond en un seul schème la faute et la mort terrestre.

On voit tout ce qui sépare Trakl de Rilke, auquel on pourrait être tenté de se référer parce qu'il est le grand penseur de la mort au XX^e^ siècle. Mais c'est justement ce mot de « penseur » qui m'arrête: Trakl ne *pense* pas à la mort, il la vit, la sent. Rilke dit: nous naissons avec la mort en nous. Trakl ne le dit pas, pas plus qu'il ne dit: nous mourons parce que nous sommes coupables. Il met côte à côté deux images fulgurantes qui illuminent l'idée. D'autre part — et c'est l'essentiel — Rilke reste indifférent à la notion de faute, il l'ignore. Il faut bien l'avouer: Trakl ici ne s'élève pas à la grandeur de Rilke, à la hauteur de sérénité et de désintéressement spéculatif que celui-ci atteignit. Evidemment, le chrétien voit là la supériorité de Trakl. Le R.P. Focke écrit: « Tandis que Rilke demande: « Qui nous a ainsi retournés ? » (pour que nous n'allions pas de l'avant) et finalement à cette question ne donne ni ne sait de réponse, celle-ci nous est donnée par Trakl. Sur ce point, Trakl fait un pas décisif de plus que Rilke et toute la littérature dionysiaque de la fin du XIX^e^ siècle: il retourne derrière la mort... et montre la première puissance qui a pour conséquence la mort: le mal et la puissance du mal » [18]. Ainsi, ce qui pour Rilke est un pas en avant, est pour le catholique un pas en arrière, et inversement. Or il est clair que la huitième Elégie de Duino, à laquelle Focke se réfère, représente dans son dépassement du bien et du mal un degré supérieur de civilisation et d'attitude humaine par rapport à la mythologie du péché originel.

Mais, rappelons-le, ceci n'est qu'un côté de la pensée trakléenne — certes son côté universel. Trakl, lui aussi, atteindra l'Ouvert chanté par Rilke et il l'atteindra, en dépassant le christianisme, grâce à la mort catharsis. Seulement, cette mort-là est, si j'ose dire, une solution strictement personnelle, une clé que Trakl est seul à posséder, et son drame réside dans cette impuissance à sauver l'humanité: la poésie n'est qu'une imparfaite expiation, a-t-il dit. La spéculation frémissante à grande échelle de Rilke lui est étrangère, comme lui est étranger le jeu morbide et élégant que Hofmannsthal joue avec la mort, ajoutant à des grâces baroques toute la gamme des blandices fin-de-siècle [19]. En face de

(18) Alfred Focke S. J. : *Georg Trakl - Liebe und Tod*, 1955, p. 44.

(19) Ce qui n'a pas empêché un penseur local tyrolien d'écrire cette monstruosité : « La faute personnelle de Trakl consisterait... en ce que, entraîné par sa vocation poétique, il annule presque les terreurs de la mort par la beauté mélancolique de ses vers ». (I. Zangerle in : *Der Brenner*, 1946, p. 151). Le présent travail montre que ce n'est pas toujours vrai, mais voilà une réflexion qui confirme bien certaine remarque de Gide sur l'incompatibilité du christianisme et de la culture. En réalité, là où le bât blesse M. Zangerle, c'est que dans le royaume de l'Isolement où le conduit la mort catharsis, Trakl n'accorde plus aucune importance au christianisme.

Rilke qui « intellectualise » la mort, de Hofmannsthal qui l' « esthétise », Trakl se dresse, une lumière aux yeux, clamant cette puissance destructrice, ce fanatisme de la « dessentialisation », l'acharnement sur l'homme de l'antique malédiction.

Il est ainsi dans une lignée du baroque [20]. La décomposition est ce frémissement continu qui rappelle à l'homme qu'il n'est que poussière, le *memento mori* qui, à la suite du Moyen Age, retentit à travers le XVII[e] et une bonne partie du XVIII[e] siècles. — C'est une extraordinaire parabole baroque de l'amour et de la mort que le poème *Toussaint*. Les hommes, petits pantins articulés, visitent les cimetières. On entend

Le soupir des amants (passer) dans les branchages.
Et là se décomposent la mère et son enfant. (50)

(Ici la décomposition est post mortem). Cet avertissement sous-jacent, ce contraste violent est de ceux qui plaisent au baroque. — Bien sûr, il y a dans celui-ci une acceptation de la mort qui, sans être voluptueuse (et encore : il faudra quelque jour dégager la part de masochisme qui y joue), est un abandon chrétien au destin, avec un côté moralisateur qui, chez Trakl, n'est qu'inconsciemment impliqué. — Bien sûr, la mort n'est pas une exclusivité baroque, mais elle a pris à cette époque une forme particulière de violence que l'on retrouve dans la poésie allemande ultérieure. La raison en est simple : le baroque fut le premier mouvement poétique d'envergure en Allemagne. Qu'il s'agisse de mélodies amoureuses et sensuelles, de chansons à boire ou d'élégies sur les fins dernières, il a forgé une langue extraordinaire qui, avec ses beautés, ses exagérations et ses emprunts, correspond à celle de notre Renaissance, — il a créé une sonorité qui n'appartient qu'à lui, le fait immédiatement reconnaître, et que nous retrouvons au cours du temps jusqu'à Hofmannsthal qui fut peut-être le dernier — et le plus grand — poète baroque.

Nous décelons difficilement à première lecture cette sonorité chez Trakl — de même que nous ne sentons pas Bach derrière Schönberg — mais la vieille pensée de la Contre-Réforme vit trop dans son œuvre pour n'en pas influencer la pulsation. Certains vers sont purement baroques de forme comme de pensée :

Und zum Grabe wird der Raum
Und zum Traum dies Erdenwallen.

Et l'espace devient tombe
Et notre vie devient rêve. (193)

(20) Les quelques lignes qui suivent ne sont que l'esquisse d'un développement plus important sur le baroque chez Trakl.

Ceci en conclusion à l'un des derniers poèmes. N'y retrouve-t-on pas toute la musicale mélancolie du « désillusionisme » baroque ? — Mais cette pulsation, c'est surtout dans les grands poèmes, comme *Helian,* qu'il faut la chercher, dans ses vers lents et calmes où résonne la sonore matité des alexandrins de Gryphius ou de la musique de Bach, et aussi leur densité, chargée de méditation sur la mort, de l'idée du « sic transit... », du désir confus d'un autre monde. Au chant léger des fontaines salzbourgeoises répond l'air plus aigu des « flûtes de la mort », répond la plainte du vent sur les tombes.

Ainsi Trakl réalise en une certaine mesure le phénomène baroque quand il colore du reflet d'un vitrail (« Les pures images de la mort regardent à travers les vitraux » — 33) ou agrémente d'un ange du XVIII[e] siècle ou d'une madone en bois peinturlurée un poème nourri de la pensée de la mort. On a dit qu'à la période salzbourgeoise correspondait chez Trakl une création baroque, tandis qu'au Tyrol s'ouvrait à lui un univers gothique. C'est exact. Mais ne court-il pas une ligne de fond du gothique au baroque ?

IV

Cette lignée va nous permettre de comprendre la forme curieuse que prend la méditation trakléenne sur la mort terrestre, forme qui est en même temps l'approfondissement ultime de cette méditation, en lui donnant en outre son cachet particulier. Voici une page significative du grand romancier baroque H.-M. Moscherosch, véritable démarcage de Quevedo [21]. Dans son *Philander de Sittewald,* somme énorme et quelque peu touffue de sagesse médiévale, Moscherosch fait dire à la mort :

> « Les graveurs..., les peintres et les poètes sont de fort grands sots et des ânes ; car les ossements dont ils m'affublent sont les morts eux-mêmes, ou du moins ce qui reste des vivants pendant un certain temps. Vous autres hommes, ne connaissez pas bien la mort : vous êtes la mort même. Elle a la forme de n'importe qui ; tous, autant que vous êtes, chacun de vous est sa propre mort, votre vie entière est la mort, et ce que vous appelez mourir, c'est cesser de vivre ; naître, c'est commencer à mourir, mais vivre, c'est mourir de ce que l'on vive. Crois-tu que la mort est un corps desséché, un squelette tel qu'on le représente, tellement maigre qu'il pourrait à peine supporter l'habit le plus mince ? Oh, malheur ! non. Vous vous illusionnez fort, car c'est vous le corps desséché, la charogne et la mort même... » (22).

(21) Voir le texte de Quevedo in : Rousset : *La littérature de l'âge baroque en France,* p. 117.

(22) Moscherosch, *Philander von Sittewald,* I, p. 100.

Je disais: sagesse médiévale. Il est en effet impossible en lisant ces lignes, de ne pas penser aux danses macabres que le Baroque, après tout, n'a fait que reprendre: Valdes Leal, par delà deux siècles, rejoint Bosch et Breughel; de grands poètes baroques, aussi bien le catholique Abraham a Sancta Clara que le protestant Gryphius ont fait, en vers alertes, danser des squelettes. Wolf Dietrich de Rathenau a pu massacrer la Salzbourg gothique pour édifier celle que nous connaissons, il n'en a pu tuer la continuité.

Emile Mâle a remarqué un caractère particulier des danses macabres: ce n'est pas la mort, dit-il, qui mène la danse: chaque vivant est entraîné par un squelette qui est son double [23]. Par un bond prodigieux, la pensée médiévale rejoint celle des Primitifs pour qui le double est le compagnon naturel de l'homme. « Universelle réalité », dit Edgar Morin qui ajoute: « Le double est le noyau de toute représentation archaïque concernant les morts » [24].

Il appartenait au Moyen Age de traduire plastiquement ce double pour la pensée occidentale. Or nous savons que Trakl s'est intéressé au Moyen Age, à son art, à ses mystiques (il aima également beaucoup Villon). Il voulait se documenter sur l' « esprit du gothique » et lire Maître Eckart, Tauler et Suso. Ceci en Juillet 1913, donc en pleine période de maturité, sa période « gothique » — mais celle-ci avait été préparée par Salzbourg. Aussi ne nous étonnerons-nous pas que des images médiévales viennent sous sa plume, que les « doubles » envahissent son univers, — ni même de percevoir une esquisse de danse macabre: dans une alerte ronde paysanne nous voyons, au son du violon,

Passer en dansant des os nus. (GK 130)

Autre part, c'est un squelette jouant du violon (GK 125), image courante des danses macabres. Ces deux citations sont prises dans l'œuvre de jeunesse, « baroque ». Nous nous rappelons cependant avoir entrevu, à travers les murs écroulés qui cernent l'homme, scintiller des ossements. Et jusque dans *Le Rêve et la Folie* la mort, exceptionnellement, apparaît comme un hideux squelette (158).

Non seulement les ossements, assez fréquents, mais les « doubles », les morts qui peuplent la vie humaine hantent l'univers familier de Trakl. Ils sont l'illustration exacte de la définition de Quevedo-Moscherosch, des morts-vivants. Ce sont les hommes. Qu'ils sont morts, ils ne le savent pas — de même que la monarchie austro-hongroise, que Trakl ainsi

(23) E. Mâle : *L'art religieux à la fin du Moyen Age*, p. 365 (Ces squelettes, précise l'auteur p. 366, sont même plutôt des cadavres desséchés, des momies.)

(24) E. Morin : *L'Homme et la Mort...*, p. 125.

mettait à jour, était minée sans le savoir. (Il est possible que Trakl ait été frappé par la grandiose vision d'Ezéchiel comparant Israël à un grand champ d'ossements que le Seigneur ranime de son souffle [25]).

Ils continuent à vivre, mécaniquement, dans un monde qui est le leur. Voici le visage d'un « mort » qui s'agite à une fenêtre (61), en voici un autre peignant

d'une main blanche
Au mur un ricanant silence. (31)

Autre part un enfant mort est assis sur un banc. Ces détails, choisis au hasard parmi beaucoup d'autres, émergent au milieu de scènes quotidiennes. Le mort est intégré simplement, normalement, au train-train journalier. « Mais silencieuse pénétra, le soir, l'ombre du mort dans le cercle éploré des siens, et son pas résonnait, cristallin, sur la verte prairie devant la forêt » (162). Lorsqu'on s'est assimilé l'univers de Trakl, ils ne sont même plus inquiétants. Cette familiarité témoigne d'ailleurs de la distance que le poète prend souvent vis-à-vis du monde. Il est déjà, en face de la mort, *abgeschieden,* parti pour son monde intérieur.

Mais pas toujours. Cette distance parfois s'efface et Trakl est pris alors dans le tourbillon. Il voit son propre fantôme, son double :

Le soir, quand nous suivons des sentiers sombres,
Nos silhouettes blêmes apparaissent devant nous (83)

sans doute pour montrer le chemin... Le plus étrange est que la mort devait émaner de lui comme un halo. Je trouve en effet ceci dans une lettre adressée en 1926 à Ludwig von Ficker par un autre ami de Trakl, K.-B. Heinrich : « Vous vous rappelez sûrement un certain matin de l'hiver de 1913 : nous parlions, comme nous l'avions souvent fait, de la personne et du destin de notre ami : de la terrible imminence de sa mort, et nous disions que notre devoir désormais consistait, tant qu'il vivrait, à alléger son destin à force de respect » [26]. — Quelque lucide qu'ait été l'amitié des deux hommes pour le poète, il fallait bien que celui-ci répandit autour de lui comme un fluide pour que, presque un an avant sa mort, ils perçussent une telle certitude. On ne vit pas impunément en une telle familiarité avec la mort. Or cette pensée le suivait depuis son enfance et il semble bien qu'elle ait parfois porté sur sa propre personne : L. von Ficker nous apprend que Trakl avait un jour écrit à un ami que, s'il venait à mourir, il aimerait qu'on pratiquât sur lui la perforation du cœur afin de n'être pas enterré en état de léthargie [27]. Cette préoccupation

(25) Cf. Ezéchiel 37, 1-14.
(26) In : *Erinnerung an Georg Trakl*, p. 95.
(27) Idem, p. 118.

rappelle celle du père de Malte Laurids Brigge, qui, dit Malte, « voulait avoir la certitude ». Elle est naturelle chez Trakl que l'abus des stupéfiants plongeait parfois dans de longs sommeils presque cataleptiques.

Et c'est l'année 1914 avec son printemps fou. Trakl est appelé à Berlin au chevet de sa sœur qu'une fausse-couche amène aux abords de la mort. Il voit celle-ci de très près et en est bouleversé. De retour à Innsbruck, nous apprend E. Marhold [28], « il se peignit, lui qui n'avait jamais tenu un pinceau... en mort: des trous pourpres à la place des yeux, le nez écarlate, la bouche comme une blessure, des taches de décomposition vert-de-gris sur les joues et le front; le bas est limité par quelque chose de brun, comme un froc de moine; l'arrière-plan contraste violemment avec le reste par son vert de prairie, tendre, lumineux, la vie dans laquelle il repose ». — Tous les thèmes mortels de sa poésie, y compris les couleurs, se retrouvent dans ce « double », spectre blême que Trakl se crée.

Ainsi, tout intégrés qu'ils sont au paysage humain, ces doubles, ils n'en sont pas moins terrifiants quand on prend conscience d'eux. Rappelons-nous les « pas putrescents ». Et ce sont deux vers lourds que ceux-ci :

Silhouettes: hommes ainsi que femmes, des morts s'en vont
Dans de fraîches chambres préparer le lit de ceux-là. (78)

Ma traduction est volontairement gauche, parce que littérale, afin qu'il n'y ait aucune équivoque possible: ce n'est pas leur propre lit que vont préparer les morts, mais celui des vivants. Or il y a là un jeu de mots de haute portée car, en fin de compte, les « morts » sont les doubles de « ceux-là ». Ils sont le signe dont la mort les marque, les silhouettes blêmes qui devant nous surgissent et nous ouvrent le chemin. De même que dans les danses macabres on voit le mort, allègre et le sourire aux dents, prendre familièrement par le bras un bon vivant récalcitrant, de même les doubles trakléens s'immiscent dans la vie de l'homme jusqu'à avoir pour celui-ci des soins touchants. Touchants, mais terribles.

Seulement, il ne me semble pas que l'ironie quelque peu féroce de Holbein ait part à ce jeu.

●

De l'ironie, le destin allait se charger, prenant par la main le poète pour le convier à la sarabande infernale et à la plus haute instance de la mort: je veux dire la guerre. Le lent

(28) Idem, p. 54-55.

investissement par la décomposition devenait une chute brutale. Et justement ce mot de chute est important pour Trakl, qui déclarait à Theodor Däubler au cours de la dernière promenade, déjà évoquée, que firent les deux poètes au printemps de 1914 : « La manière de mourir est indifférente : la mort est tellement terrible, parce qu'une chute, que tout ce qui peut la précéder ou la suivre reste secondaire. Nous tombons dans l'inconcevable et l'obscur. Comment la mort, la seconde qui mène à l'éternité, pourrait-elle être courte ? ». Il revenait alors de visiter sa sœur dont il admirait le courage en face de la souffrance et de la mort. Cette dernière lui était bien apparue comme une chute dans l'insaisissable, mais une chute qui dure — et cette durée constitue l'angoisse de la mort, angoisse qui point les malades dont la fièvre hurle et jure dans les hôpitaux (72), et que nous retrouvons, liée au temps, dans un poème de Juillet 1914 :

Angoisse ! Poids de rêve de la mort,
Insensible tombeau, révolue
Nous contemple l'année dans l'arbre et dans la bête. (192)

Au fond, cette seconde angoissante qui mène à l'éternité (et qui, dans les poèmes des derniers mois, semble s'amplifier à mesure que s'estompent les valeurs chrétiennes [29]) ne dure-t-elle pas toute la vie, rythmée, aussi bien que par la révolution des années, par les pas « putrescents » aussi implacables que l'écoulement du sablier des baroques ?

Cette chute, cet écoulement, arrive nécessairement un jour au fond de l'abîme. Pour Trakl, ce sera la guerre, vers laquelle il part sans crainte, un œillet rouge fixé à son képi... L'expérience qu'il y fait de la mort aura été préparée par le voyage de Berlin, mais elle dépasse en réel celle de l'œuvre. Le point d'impact de la chute sera d'une brutalité inouïe.

On connaît les faits, ils ont été assez exploités pour leur pittoresque. Après la fameuse bataille de Grodek, Trakl, sous-lieutenant pharmacien, se voit confié le soin de 90 blessés entassés dans une grange. Il n'a aucun moyen à sa disposition — et l'impuissance en face de la douleur a toujours été un de ses grands tourments. L'un des blessés, vaincu par la souffrance, se tire une balle dans la tête, son crâne éclate et sa cervelle éclabousse les murs de la grange. Trakl affolé fuit. C'est pour voir, se balançant à un arbre, les cadavres de quelques déserteurs ruthènes pendus. — Quelques jours plus tard, au mess, il se lève, s'excuse en déclarant à son voisin de table qu'il lui faut en finir, et sort ; on le suit, le désarme ; il retrouve son calme. Quinze jours

(29) Notons que dans cette angoisse, l'idée de ce qui viendra *après* ne joue qu'un rôle secondaire. Le christianisme de Trakl a l'air assez ébranlé à cette date, ce que ses derniers poèmes ne feront que confirmer. Seule la Sœur aura pouvoir de les éclairer quelque peu.

plus tard il est appelé à l'Hôpital Militaire de Cracovie où il est mis en observation à la section psychiatrique. C'est là que son ami Ficker vient lui rendre visite et le trouve dans un état de prostration traversé de quelques éclairs d'enthousiasme. Puis c'est la fin, l'absorption d'une trop forte dose de cocaïne, la mort mystérieuse dont on ne saura jamais si elle fut un suicide ou un accident. Les deux thèses sont également défendables, mais qu'importe ? Trakl en était arrivé au moment exact où sa méditation prenait corps, l'ultime expérience — la plus universelle, celle que nous faisons tous — venait la clore avec une lumineuse logique.

Son œuvre, on s'en rend compte maintenant que les événements lui ont donné raison, est restée constamment et consciemment « sous-exposée ». Par exemple, les trois poèmes que Trakl a composés pendant ses deux mois de guerre ne traduisent absolument pas, plastiquement, l'horreur vécue. Tout au plus voit-on, dans *A l'Est,* des « arcades sourcilières brisées », entend-on dans *Grodek* le râle des soldats mourants,

l'âpre plainte
De leurs bouches fracassées. (201)

L'œuvre est, jusqu'à la fin, restée en deçà de la réalité, mais elle l'a devancée, frémissement annonciateur. Les pantins que, dans les poèmes, nous voyions se mouvoir, ils se mouvaient tous en direction d'un but qu'ils ne connaissaient pas, sur lequel Trakl même n'aurait peut-être pu mettre de nom précis. Ces pantins, jusqu'alors symboles isolés d'un monde en décadence, les voici à leur heure dernière, ils prennent la démesure d'une catastrophe, les doubles se transforment en cadavres, en vrais, de chair et de sang, les râles sont réels, les mourants prennent enfin conscience de leur état et la mort, cette fois-ci pressant le pas, fauche — avec le sens banal que nous donnons habituellement à ce verbe.

Les visions depuis l'enfance se sont tellement intensifiées qu'à devenir intolérables elles éclatent en une réalité qui les anéantit en les assumant.

JACQUES LEGRAND.

Les pages que l'on vient de lire sont extraites d'un ouvrage de Jacques Legrand, en préparation.

GEORG TRAKL

FRAGMENT D'UN DRAME

(*Extrait*)

(*Mai 1914*).

PRELUDE

Contrée sauvage, ronces, rochers, une source. C'est la nuit.

JEANNE. — Pique, épine noire. Ah, l'orage déchaîné continue de retenir dans l'argent de mes bras. Coule, sang, de mes pieds en folie. Comme ils sont blancs d'avoir fait cette route de nuit. O les cris des rats dans la cour, le parfum des narcisses. Un printemps rose niche dans mes sourcils douloureux. Qu'avez-vous à jouer, charognes des rêves d'enfance, dans mes yeux éteints. Loin, loin d'ici ! N'est-ce pas de l'écarlate qui me coule des lèvres. Folles danses à la lune. C'est une bête à la gueule haletante qui se jette dans la maison. Mort ! Mort ! O que la vie est douce ! Dans l'arbre creux gîte la mère, elle me fixe de ses yeux tristes. Blanche boucle du père, qui tombe dans le bosquet de sureaux — amour, c'est ma chevelure en flammes. N'y touche pas, sœur, de tes doigts froids !

L'APPARITION. — Tendre balancement de la fleur qui prend feu...

JEANNE. — Malheur, cette blessure à ton cœur béante, chère sœur.

L'APPARITION. — Ardent jouir, tourment sans fin. Sens le noir travail de mon sein.

JEANNE. — Dans ton ombre apparaît un spectre blanc. Bâti de métal, et des anges de feu dans le regard. Au cœur, des épées brisées.

L'Apparition. — Malheur ! Mon meurtrier.

(*L'apparition s'effondre*).

Jeanne. — Cuisante honte qui me tue. Hélas ! Feu de neige à la lune !

(*Elle tombe évanouie dans le buisson de ronces qui se referme sur elle*).

PREMIER ACTE

Dans la chaumière du fermier. C'est la nuit.
Le fermier, son fils Pierre. On frappe.

Pierre. — Qui est là ?

(*Une voix dehors :*).

Ouvre.

(*Pierre ouvre. Kermor entre*).

Kermor. — Dans la forêt j'ai brisé la nuque à mon cheval noir, ayant vu bondir de ses yeux empourprés la démence. L'ombre des ormes, le rire bleu de l'eau me sont tombés dessus. Nuit et lune ! Où suis-je. Dans le doux sommeil où je me jette m'entoure un couple argenté de chasseurs ! Une étrange présence se fait nuit autour de moi.

(*Il tombe près du foyer*).

Pierre. — Son sommeil saigne. Son visage est noir de hauteur et de deuil. Père !

Le Fermier. — La journée est achevée, le soleil couché. Tranquille, notre vie.

Pierre. — Près du moulin, on a trouvé aujourd'hui le cadavre du moine. Les femmes du village ont vu sa pourriture noire. Des poissons rouges ont dévoré ses yeux et une bête déchiqueté son corps d'argent, l'eau bleue a tressé une couronne d'orties et de ronces sauvages à ses cheveux épais.

LE FERMIER. — A rouge hier, lendemain verdoyant. Ma femme est morte, mon premier-né a péri, mon visage de vieillard a perdu la vue. Sombres années toutes de malédiction. Quel est l'étranger qui est venu chez nous ?

KERMOR. (*dormant*). — Cessez, échos des chasses rouges. Noire passerelle, lente à s'arquer sur le ruisseau. Forêts et cloches. Doucement la main d'argent soulève le linceul de la sombre dormeuse, dans les ronces brûle le cœur de métal. Visage lunaire.

LE FERMIER. — La flamme s'est éteinte au foyer. Quelqu'un m'abandonne !

PIERRE. — O la sœur qui chante au buisson de ronces, et le sang coule de ses doigts d'argent. La sueur de son front de cire. Qui boit son sang ?

KERMOR (*dormant*). — O chemins dans la pierre. Visage d'étoiles pris dans des voiles de glace ; étrangère qui chante... j'ai dans le cœur de sombres houles.

LE FERMIER. — Terrible, ce dieu qui est rentré dans ma demeure. Voici qu'est moissonné le blé, pressée la grappe. O les sombres chambres !

PIERRE. — Sueur et faute ! Père, écoute la porte du cloître qui s'ouvre doucement. Un front s'abat ! Des orages passent au-dessus du château, grimaçantes visions d'enfer et les anges aux épées de feu...

KERMOR (*dormant*). — Fillette, ton sein de braise ardente dans l'étang aux étoiles...

PIERRE. — Oh, les roses, grondant de haine dans les tonnerres ! Loin, loin d'ici ! Adieu, vous.

(*Il sort en courant*).

KERMOR (*dormant*). — Cesse donc... ver noir qui ronges de pourpre le cœur ! Lune déchue, suivant par de friables éboulis...

LE FERMIER. — Pierre, mon fils tout obscur, te voilà mendiant assis au bord du champ le plus cail-

louteux, souffrant la faim pour combler la paix de ton père. O le poids du froment à l'automne, la faucille et la dure avance et pour finir s'abandonne dans la pièce nue la tête blanche.

(*A cet instant Jeanne sort de sa chambre*).

Jeanne, petit feu follet, tu nous parles, enfant tranquille, avec la voix bleue de la source ; ma femme morte et les vieux arbres qu'un mort a plantés s'abattent sur nous. Qui parle. Jeanne, ma fille, voix blanche au vent de la nuit, tout armée pour un pèlerinage de pourpre ; ô toi sang de mon sang, petite sente et qui vas rêvant dans la nuit de lune. Qui sommes-nous ? O vain espoir de la vie ; O le mugissement des douleurs depuis l'enfance, le pain devenu pierre. Incline-toi maintenant, calme nuit.

JEANNE (*en somnambule*). — O sur les degrés l'herbe folle qui lacère le dessous gelé des pieds, image au fond du cristal dur ; laisse que mes ongles d'argent te creusent... ô sang suave.

KERMOR (*s'éveillant*). — Eveil au pavot bistre ! Que les tendres voix des anges se taisent. Hurle, ouragan d'automne ! Tombe-moi dessus, noire montagne, nuée d'acier ; c'est une sente coupable qui m'a amené.

JEANNE. — Voix qui rit au vent de nuit...

KERMOR (*l'apercevant*). — Degrés à piquants dans la pourriture et le noir ; pourpre flamme d'enfer...

(*Il se lève et ses paroles se perdent dans le noir*).

JEANNE (*haut dressée*). — Sur toi le sang — sur toi qui t'es jeté dans mon sommeil.

(*Traduction de* Robert ROVINI).

*POEMES**

ELIS

I

Parfaite est la paix de ce jour à l'or pur.
Sous de vieux chênes
Tu apparais, Elis, et avec toi sont dans le calme tes yeux
[ronds.

Le sommeil des amants se mire dans leur bleu.
Sur ta bouche
Ont expiré leurs soupirs roses.

Sur le soir le pêcheur a remonté ses lourds filets.
Un bon pasteur
Mène ses bêtes le long du bois.
Tes jours, Elis, tous tes jours sont justes.

Doucement tombe
Et glisse sur les murs nus la paix bleue de l'olivier,
Doucement meurt le chant ténébreux d'un vieillard.

Une barque d'or
Berce ton cœur, Elis, dans la solitude du ciel.

(*) Les neuf premiers de ces poèmes ont été traduits par Robert Rovini, les trois derniers par Jacques Legrand.

II

C'est un tendre carillon qu'Elis a dans le cœur,
Le soir,
Lorsque sa tête enfonce dans les coussins noirs.

Une bête bleue
Saigne doucement dans le buisson de ronces.

Un arbre roux se dresse là dans l'isolement ;
Ses fruits bleus de lui sont tombés.

Les signes, les étoiles
Sombrent doucement dans l'étang du soir.

L'hiver s'est fait derrière la colline.

Il y a des colombes bleues
Pour boire la nuit la sueur glacée
Dont ruisselle le front d'Elis comme un cristal.
Sans trêve donne
Le vent sur les murs noirs, le vent solitaire de dieu.

A L'ENFANT ELIS

Elis, à l'appel du merle dans la noire forêt
C'est toi qui disparais.
Tes lèvres boivent la fraîcheur de la source bleue dans le roc.

Ne t'inquiète pas, si ton front doucement saigne,
Des légendes immémoriales
Ni du sens obscur à donner au vol des oiseaux.

Mais c'est toi qui entres à pas souples dans la nuit
Toute chargée de grappes pourprées,
Et le bleu fait plus beaux les gestes de tes bras.

Un buisson de ronces résonne,
C'est là que sont tes yeux de lune.
O, il y a, Elis, si longtemps que tu es mort.

Ton corps est une jacinthe
Dans laquelle un moine trempe ses doigts de cire.
Une noire caverne, c'est notre silence,

Et parfois il en sort un doux animal
Qui baisse lentement ses lourdes paupières.
Sur tes tempes tombe goutte à goutte une noire rosée,

Or dernier d'étoiles déchues.

NUIT

Le bleu de mes yeux s'est éteint cette nuit,
Et l'or rouge de mon cœur. O ! si calme brûlait la [bougie.
Ton manteau bleu s'est fermé sur l'ami qui sombrait;
Le rouge de ta bouche a scellé son entrée en ténèbres.

LE SOLEIL

Chaque jour le soleil jaune vient par dessus la colline.
Voici la beauté : la forêt, l'animal sombre,
L'homme, chasseur ou pasteur.

Rougeâtre monte dans l'étang vert le poisson.
Sous le ciel rond
Le pêcheur va sans bruit sur sa barque bleue.

Lentement mûrit le raisin, mûrit le blé.
Quand le jour baisse en silence
On est sûr de quelque bien et de quelque mal.

Quand la nuit vient
Le voyageur lève doucement ses lourdes paupières;
Le soleil s'en va d'une gorge ténébreuse.

AUTOMNE TRANSFIGURE

Voici l'année qui sur sa fin prend force
Dans le vin d'or et les fruits des vergers.
Les bois en rond étonnent de silence
Et vont suivant les pas du solitaire.

Alors l'homme des champs dit : tout est bien.
Et vous cloches du soir lentes et douces
Donnez la joie au cœur pour achever.
Puis c'est l'adieu des oiseaux de passage.

Voici la saison tendre de l'amour.
En barque au fil de la rivière bleue
Il fait beau voir s'aligner les images —
Rien qui ne sombre en quiétude et silence.

QUIETUDE ET SILENCE

Dans la forêt nue les bergers ont mis en terre le soleil.
Dans un filet de crins
Un pêcheur a tiré la lune de l'étang qui gèle.

C'est dans un cristal bleu
Que l'homme blême demeure, la joue à ses étoiles;
Ou bien sa tête penche endormie dans la pourpre.

Mais toujours il s'émeut au vol noir des oiseaux,
Le Voyant, au bleu sacré qu'ont des fleurs,
La paix qui vient repense à ce qui fut, à des anges éteints.

Le front rentre la nuit dans la pierre de lune;
Ephèbe rayonnant,
Paraît la Sœur dans l'automne et la noire pourriture.

AU PRINTEMPS

De sombres pas est tombée doucement la neige,
A l'ombre de l'arbre
Les amants lèvent leurs paupières roses.

Toujours au sombre appel des bateliers répondent
L'étoile et la nuit;
Et doucement va la rame en cadence.

Le long du mur croulant vont fleurir sans tarder
Les violettes,
En paix verdir la tempe du très seul.

UN SOIR D'HIVER

Quand la neige tombe aux fenêtres,
Que longtemps sonne l'angélus,
La table est mise pour beaucoup
Et rien ne manque à la maison.

Tel qui s'en va pérégrinant,
D'obscurs sentiers le mènent là.
Son or en fleurs, l'arbre des grâces
Le prend au suc froid de la terre.

Le pérégrin tout doux pénètre ;
Ce seuil, des maux l'ont fait de pierre.
De clarté pure alors s'allument
Sur la table le pain, le vin.

DECLIN DE L'ETE

Le vert été n'est plus qu'un rien
Furtif, cristal de ton visage.
L'étang du soir, y sont mortes les fleurs,
Un appel de merle effrayé.

Vain espoir de la vie. A la maison
Déjà s'apprête à partir l'hirondelle
Et le soleil s'enfonce à la colline;
La nuit donne signal de partir aux étoiles.

Silence des hameaux; alentour bruissent
Les forêts délaissées. Que plus d'amour
Te penche maintenant, ô cœur,
Sur la calme dormeuse.

Le vert été n'est plus qu'un rien
Furtif et par la nuit d'argent
Sonne le pas de l'Etranger.
Puisse au sentier songer la bête bleue,

Aux purs accords de l'esprit dans son âge !

LA JEUNE SERVANTE

Pour Ludwig von Ficker

1

On la voit souvent dans le crépuscule
Comme ensorcelée près de la fontaine
Pour tirer de l'eau dans le crépuscule.
Les seaux dans le puits plongent et reviennent.

Parmi les fayards des choucas voltigent.
La jeune servante semble être une ombre
Dont les cheveux d'or dans le soir voltigent
Tandis que les rats dans la cour clabaudent.

Caressée des vents de la pourriture
Elle a refermé ses yeux enflammés.
Les herbes flétries par la pourriture
Se sont inclinées jusques à ses pieds.

2

Elle va et vient calme dans sa chambre,
La cour est déjà livrée au silence.
Dans le sureau qui ombrage sa chambre
Un merle plaintif module son chant.

Son reflet s'argente dans le miroir,
Reflet étranger dans le clair-obscur,
Qui s'éteint livide dans le miroir
Dont la pureté angoisse son cœur.

Un valet rêveur chante dans le soir,
La douleur la brise et la pétrifie.
Une lueur rouge a chu par le soir
Et le vent du sud à la porte claque.

3

La nuit à travers les grands prés déserts
Elle erre bercée de rêves fiévreux.
Le vent grogne et geint sur les prés déserts
Et la lune guette à travers les arbres.

Bientôt à l'entour les astres pâlissent
Tandis que lassées par le poids des peines
Ses cireuses joues lentement pâlissent.
De la terre monte un parfum pourri.

Tristement le jonc râle au bord des mares.
Recroquevillée le froid la saisit.
Chant lointain d'un coq. Au-dessus des mares
Le jour dur et gris s'éveille et frissonne.

4

Chez le forgeron sonne le marteau.
Devant le portail elle passe et glisse.
Le valet en feu brandit le marteau
Et comme une morte elle le regarde.

En un rêve elle est frappée par un rire ;
Dans la forge elle entre et vite chancelle,
Elle se soumet peureuse à son rire
Dur et brutal ainsi que le marteau.

Joyeuses crépitent les étincelles.
En un mouvement triste de détresse
Elle attrape les folles étincelles.
Et tout étourdie elle tombe au sol.

5

Consumée d'amour sur sa pauvre couche
Une douce angoisse l'a réveillée
Pour apercevoir sa sordide couche
Toute illuminée de tentures d'or,

Les résédas aux rebords des fenêtres
Et la clarté céleste de l'azur.
Quelquefois le vent apporte aux fenêtres
Le chant hésitant d'une pieuse cloche.

Des ombres se glissent sur l'oreiller.
Lentement midi à l'horloge sonne.
Son souffle suffoque dans l'oreiller,
Sa bouche ressemble à une blessure.

6

Dans le soir du sang flotte avec des linges,
Flottent des nuées sur les bois muets
Qui se drapent dans la noirceur de linges.
Des moineaux bruyants dans les prés jacassent.

Elle est là couchée blanche dans le noir.
Sous le toit frémit un roucoulement.
Comme sur charogne en les halliers noirs
Des mouches tournoient autour de sa bouche.

Résonne rêveur dans le brun hameau
Un écho de danses et de violons,
Erre son visage par le hameau,
Errent ses cheveux dans les branches mortes.

ROMANCE NOCTURNE

Un solitaire au clair d'étoiles
S'en va dans la calme minuit.
L'enfant s'éveille ivre de rêves,
Ses traits sombrent gris dans la lune.

La folle geint cheveux au vent
A la fenêtre grillagée.
Sur le lac vont en douce errance
Des amoureux étrangement.

L'assassin blême rit au vin,
L'effroi de mort point le malade.
La nonne prie, meurtrie et nue,
Devant la croix de son Sauveur.

La mère chantonne en sommeil.
L'enfant regarde dans la nuit
De ses grands yeux neufs calmement.
Dans le bordel sonnent les rires.

A la chandelle dans la cave
Le défunt peint d'une main blanche
Au mur un ricanant silence.
Et le dormeur toujours murmure.

ETE

Dans le soir se tait la plainte
Du coucou dans la forêt.
L'épi et le pavot
Plus bas penchent leurs têtes.

Un orage noir menace
Au-dessus de la colline.
L'antique chant de la cigale
Se meurt dans la prairie.

Plus rien n'émeut la frondaison
Des marronniers.
Dans l'escalier qui tourne et tourne
Froufroute ta robe.

La chandelle brûle en silence
Dans la pièce obscure.
Une main d'argent
L'éteint.

Le vent se tait, la nuit n'a pas d'étoiles.

GEORG TRAKL.

PETRU DUMITRIU

TEMPETE

I

Au début de l'année 1938, trois pêcheurs se trouvaient au large, à quelques dizaines de milles de Gura Portitzei, dans une barque goudronnée, sur des fonds de vingt à trente brasses. Le plus âgé avait dépassé la quarantaine et s'appelait Filoftei Romanov. C'était un homme ombrageux, au regard lourd, accablant ; lorsqu'il vous regardait, il semblait vous appliquer sur le visage une plaque de plomb. De l'œil il vous mesurait et vous jugeait. C'est pourquoi les gens craignaient quelque peu Filoftei Romanov ; ils l'aimaient cependant, car il n'avait jamais fait de mal à personne, travaillait dur et honnêtement et parlait peu. Il disait rarement plus de trois mots de suite et dans ces cas-là, rien que pour prêcher l'évangile ; telle était son habitude.

Le second occupant de la barque se nommait Trofim Popov. Il n'avait pas dépassé la vingt-cinquième année et restait plus silencieux que Filoftei. Trofim était doux et soumis. On lui disait : « fais ceci », il le faisait ; « va là-bas », il y allait ; « mets-toi là », il s'y mettait. Filoftei était grand et large d'épaules, et ses yeux au regard perçant faisaient baisser les vôtres. Trofim était grand et mince, imberbe — à présent après tant de jours passés en mer, des poils blonds et drus avaient poussé sur son visage — et des yeux bleus, très purs, qui vous regardaient d'un air interrogateur, comme les yeux d'un enfant. Filoftei parlait peu, mais Trofim ne parlait pas du tout ; si vous lui posiez une question, il répondait « oui » ou « non » et continuait à se taire.

Le troisième occupant de la barque se nommait Adam Jora, qui avait à ce moment-là 17 ou 18 ans ; sa barbe n'avait pas encore poussé. C'était un grand diable aux puissantes épaules, plus grand de toute une tête que les deux autres. Ses yeux étaient gris et se troublaient et devenaient sombres lorsqu'il se mettait en colère ; car il était d'un naturel emporté et insoumis.

Pour le moment, tous les trois se taisaient. Adam, de même que Trofim, ne tirait pas sur ses rames — que ceux de Danilofca (1) nomaient des « babaïtchi » — mais les poussait, de sorte que l'embarcation glissait à reculons sur les vagues, doucement, doucement, paresseusement... L'eau clapotait sous son ventre en bois goudronné, le soleil dardait à travers un léger nuage de vapeurs, tandis que sur la mer planait un incroyable silence. Les vagues glissaient sans bruit. La surface de l'eau, luisante, huileuse, ressemblait à un miroir. On apercevait tout au loin quatre ou cinq barques, venues également de Danilofca et par delà l'horizon il y en avait vraisemblablement d'autres : tous les pêcheurs de haute mer s'étaient dispersés sur ce coin de mer là.

Adam et Trofim serraient dans leurs poings noueux et rouges les extrémités des avirons, s'arc-boutaient de toutes leurs forces et la barque reculait à nouveau en glissant d'environ deux brasses. Juché et pelotonné sur l'extrême bout de la poupe pointue et recourbée vers le haut, comme le bout d'un soulier turc, Filoftei, les genoux au menton, les mains mouillées, tirait des profondeurs, brasse après brasse, la mince ligne de fond. De place en place, des crochets en acier étincelant pendaient à la cordelette. Parfois, un morceau de poisson, en acier également étincelant, non pas comme l'acier, mais plutôt comme le vieil argent, se trouvait piqué sur l'hameçon. D'autres fois l'appât manquait au crochet et alors Filoftei tendait le bras, prenait un morceau de poisson dans un panier qui se trouvait au fond de la barque, le piquait sur le bout de l'hameçon et rejettait à l'eau le bout de ligne. En même temps, de sa main gauche il retirait de l'eau le bout suivant et si l'appât se trouvait manquer au crochet, il en mettait un. Adam, ainsi que Trofim, poussaient les rames, l'eau dégoulinait de la cordelette, de même que des crochets, jusque dans la barque ; quand à Filoftei, trempé jusqu'aux coudes, il tirait de la mer,

(1) Petit village sur le littoral de la Mer Noire.

brin après brin, crochet après crochet, 100 brins, 100 crochets, 150, 200, 300, 400... indéfiniment. L'eau clapotait paresseusement sur les flancs de la barque, les « babaïtchi » grinçaient sur leurs tolets, Adam et Trofim soufflaient péniblement et Filoftei continuait son travail, silencieusement. Sa chemise était trempée sur son dos et s'était collée à sa colonne vertébrale. De temps en temps, Filoftei murmurait :

— Plus à droite... à droite...

Et alors, les gars poussaient davantage la rame à gauche, afin de s'opposer au courant invisible qui les éloignait de la ligne qui reposait sur le sable du fond de la mer, à 25 brasses de profondeur, sous les eaux d'un vert cendré, aux lents et amples balancements.

— Plus à droite... Le crochet tombait dans l'eau avec le bruit et ce rien d'écume que fait une pierre qu'on y jette et on voyait son scintillement se ternir à mesure qu'il descendait vers le fond et disparaissait dans le gouffre vert. Encore un crochet. Et encore un. Tout autour, la mer était déserte. Les autres barques s'étaient éloignées. Adam et Trofim poussaient la barque plus loin, brasse après brasse.

— Plus à droite...

C'est qu'elle est longue une ligne de fond lorsqu'on l'examine brin par brin et elle semble encore bien plus longue, lorsque sur des centaines et des centaines d'hameçons pas un seul n'a pris, ne fut-ce même qu'une barbue. C'est qu'elle est longue une après-midi du début de l'automne, lorsque le soleil est brûlant et qu'il luit, blafard, à travers un léger rideau de vapeur. Le ciel était d'un bleu clair, pâle, effacé, presque gris. L'eau luisante, huileuse, déferlait des crêtes des vagues dans le creux qui les séparait, sans bruit, sans un crissement, sans une traînée d'écume, sans une bulle d'air. Elle s'assouplissait paresseusement, somnolente, sous les flancs goudronnés de la barque. Paresseusement, somnolente... Les tolets desséchés grinçaient... les gars poussaient leurs rames, doucement, doucement, lentement, lentement... et Filoftei murmurait :

— Plus à droite...

Sur le tard, fatigué, il chuchotait seulement : à droite.

Le vent était tombé depuis un bon moment. De temps à autre, une brise légère, à peine perceptible, venue l'on ne sait d'où se faisait sentir : quelque

chose comme le souffle qu'il faudrait pour embuer une glace. Tout juste, — et puis cessait. Tout de suite après, le calme qui régnait dans l'air, renaissait inaltéré. Au loin, vers le nord, s'édifiaient lentement, au-dessus de l'horizon, de hautes tours d'ombre, de nuages, dont on ne pouvait dire s'ils étaient gris ou rougeâtres. Filoftei les contempla une fois, pendant une, deux, trois secondes... Puis poursuivit son inspection de la ligne. Les gars ramaient en silence, essuyaient de la manche de leur chemise la sueur de leur front et continuaient à pousser leurs rames. Trofim ne pensait à rien. Quant à Adam Jora, qui avait 17 ans, il pensait à une jeune fille qu'il rencontrait le soir sous les saules, à un endroit où nul ne percevait leur présence ; et lorsqu'il pensait à elle et s'imaginait la serrer dans ses bras, sa tête échauffée, qui lui semblait lourde, s'échauffait davantage, et une énergie farouche l'envahissait ; il eût voulu posséder des ailes, voler par-dessus la mer et sentait tout à coup ses bras si puissants qu'ils auraient presque pu le porter à travers l'azur, vers le rivage et vers l'immense lac salé, qui s'étendait aussi loin que la vue, jusqu'aux collines d'argile et jusqu'aux forêts de saules où l'attendait le soir venu, dans l'ombre, cette jeune fille-là.

— Plus à droite... murmurait la voix fatiguée de Filoftei.

Comment s'envoler au loin ? Il fallait travailler pour avoir du pain pendant l'hiver. Il fallait travailler, car le maître de la barque et du matériel demanderait des comptes ; comment donc s'envoler au loin ? C'était la misère ; ils n'avaient guère trouvé de poissons et cependant ils peinaient depuis bien longtemps ; et l'eau potable, dans le petit tonneau qui se trouvait au fond de la barque, serait bientôt épuisée...

Adam ne pouvait se tenir tranquille. Il n'était pas aussi fatigué que les deux autres : il avait 17 ans et plus de vigueur qu'il ne le soupçonnait lui-même. Il s'éclaircit la voix et dit :

— Oncle Filoftei... Est-ce qu'on reste aujourd'hui encore ?

Filoftei ne répondit pas. Adam parla comme quelqu'un qui tient conseil avec lui-même :

— Je crois que nous partirons demain...

Un silence suivit ; les crochets faisaient « plich, plitch », en tombant à l'eau. On entendit, chose incroyable, la voix de Trofim :

— Où est le vent qui te pousserait, imbécile ? Ou bien c'est-il que tu voudrais aller à la rame jusqu'à Portitza ?

— Miracle ! répondit gaiement Adam. Un vrai miracle : Jean-Lèvres-Scellées a parlé ! Pourquoi que je ne ramerais pas ? Eh bien oui, je ramerai !

— A droite... murmura Filoftei Romanov d'une voix étouffée.

Adam redevint muet et poursuivit son travail. Il était difficile d'être gai aujourd'hui. Ils n'avaient rien attrapé, l'eau douce était presque épuisée, le maître de la barque et des outils de pêche allait leur demander des comptes... et l'hiver prochain serait plus difficile à passer que les précédents, à cause de cette semaine perdue...

Adam soupira et jura entre ses dents. A quoi bon voler pour rentrer à Danilofca et serrer les filles dans ses bras, le soir venu ? La vieille mère restait à la maison et attendait qu'il lui apportât de l'argent, pour acheter de la farine et du pétrole et une paire de bottes pour son fils, car les siennes étaient percées et ses orteils passaient à travers les trous qui bâillaient... Ouf, ouf, ouf, cré nom de Dieu de satanée misère...

Il continuait à ramer, les yeux à moitié fermés. Le clapotis de l'eau invitait au sommeil et la chaleur était inaccoutumée dans cette période de l'année. Une brise se faisait sentir de temps en temps, mais chaude également. On était couvert de sueur et le cœur battait fortement. L'air était lourd, étouffant. Et la mer toujours plus calme, s'assoupissait, glissant imperceptiblement vers l'immobilité.

Adam remua sur la banquette. Il ne pouvait se tenir tranquille. Il s'éclaircit à nouveau la voix et parla tout seul :

— Comment qu'il va nous engueuler Eftei d'avoir inutilement fait pourrir ses lignes... Oh ma mère ! Quant à l'année prochaine...

Il s'arrêta un moment, attendant une réponse. Mais Filoftei se taisait. Trofim était muet comme d'habitude. Adam soupira et dit :

— Si l'on n'est pas un malin, on ne fait pas fortune. Si l'on est un brave homme, si l'on travaille pour un salaire et si l'on vit d'une année à l'autre... on ne peut guère amasser de l'argent ; on ne pense même pas à en amasser...

Il se tut à nouveau. La paresse qui l'envahissait lui enlevait l'envie de parler. Mais cette fois, Filoftei qui se tenait accroupi, sur l'extrémité recourbée de la barque, le dos tourné et le menton sur les genoux, lui répondit :

— Il est dit dans la Sainte Ecriture : il sera plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille, qu'à un riche de pénétrer dans le royaume des cieux...

— Oui, grommela Adam d'un air dégoûté. Mais en attendant le royaume de ce monde lui appartient... Il mange et boit et achète de la terre et vend du poisson et du caviar à la ville et met de côté des sous et encore des sous... Et nous autres, grand bien nous fasse : à nous, il nous reste l'empire des mers...

Filoftei ne répondit rien ; il avait cru tirer un poisson des profondeurs ; mais le crochet était nu. Filoftei y enfonça un appât et le rejeta à l'eau. Puis il regarda Adam par-dessus son épaule et lui dit sur un ton de reproche :

— Tu parles comme un mécréant et un fou... Pourquoi te mêles-tu de juger les autres ?

— Je ne les juge pas, protesta Adam. Je dis seulement ce que je constate. Est-ce que je dis la vérité ou non ?

— Plus à droite... murmura Filoftei.

Adam Jora rit tout seul. Il soupira. Pourquoi, lui-même ne le savait pas. Il était difficile de respirer : c'était comme si l'air manquait, comme si les poumons n'étaient pas assez volumineux ; quelque profonde que fut l'inspiration, cela ne suffisait pas. Et cela vous excitait, vous rendait hargneux et agressif. Non vrai, comment pouvait-on le supporter, ce Filoftei ? Il avait beau être un homme vigoureux et un habile pêcheur, honnête et bon ; mais comment le supporter ? Adam, 17 ans, grand et large d'épaules, les cheveux crépus, se pencha puissamment sur ses rames, au point que sa vieille chemise, décolorée par le soleil, se tendit sur son dos, prête à craquer ; et il murmura en ricanant :

— Vous êtes un saint homme, oncle Filoftei...

Filoftei posa sur lui son regard pesant :

— Quand c'est que je te foutrai mon poing sur la gueule, dit-il d'une voix épaisse, tu apprendras à respecter les gens plus âgés...

Adam riait, piqué au jeu. S'il s'était empoigné avec Filoftei, qui était fort comme un bœuf, cela l'eût quelque peu soulagé. Que l'air était lourd et sec ! De s'en remplir les poumons ne rafraîchissait guère ; bien au contraire, il semblait les brûler. Faut croire qu'il avait mis Filoftei hors de lui. Seul Trofim continue à se taire et peine sur ses rames, le visage en feu et couvert de sueur ; cependant Filoftei, trempé de sueur et d'eau de mer, tout en enfonçant l'appât sur un crochet, bougonnait, furieux :

— Ce que t'es maudit, espèce de fils de veuve ! T'as pas eu de père pour te rosser au bon moment ; si ce pauvre Pavel Jora avait vécu, tu n'aurais certainement pas été le païen que voilà ! Ce qui m'étonne c'est que tu ne rosses pas ta mère, tellement tu es méchant et têtu et maudit !

Sur ce, il jeta le crochet à l'eau, avec colère. Adam riait comme un beau diable, plein de gaieté.

— Ne me jugez pas, oncle Filoftei, ce serait commettre un péché et vous n'iriez plus au paradis ! Et puis qui sait, vous pourriez auparavant vous faire casser la gueule !

Ses dents blanches et puissantes brillaient et ses yeux, qui s'étaient assombris, semblaient presque noirs. Trofim se taisait toujours, un peu effrayé. Filoftei se renferma en lui-même en disant :

— J'ai péché... Pardonne-moi...

Ce faisant, il poursuivit l'inspection de la ligne. Il était si fortement charpenté et si vigoureux, que l'idée n'eût pu venir à personne que la peur l'avait empêché de se mesurer à Adam; le jeune homme le connaissait et savait que Filoftei s'était dominé par humilité; il voyait bien que Filoftei était en proie à la colère et qu'il bouillait : « je n'y puis rien, il est idiot. Il aurait mieux valu que nous nous empoignions; cela nous eut soulagés », se disait Adam, tout en poussant les rames. Il haletait. Du revers de la main il essuya la sueur de son visage, puis parla, tout à coup, d'une voix tout autre qu'auparavant :

— Dites donc, oncle Filoftei, vous ne voyez pas ce qui se passe en mer aujourd'hui ? — Sans lever la tête, Filoftei grommela d'une voix sourde :

— Et que voudrais-tu que nous fassions, espèce de sage ?

Adam se tut et réfléchit, puis répondit :

— Envoyer au diable la ligne et nous diriger vers le rivage...

Filoftei haussa les épaules :

— Si nous abandonnons la ligne, Eftei portera plainte contre nous en disant que nous la lui avons perdu ; et puis, tout sera fini avant seulement que nous ayons ramé trois-quatre heures... Si t'avais été mon fils, je t'aurais collé une gifle pour t'apprendre à ne pas être plus malin que tes aînés... Mais ta mère n'a pas eu la force de te mater !

Adam répondit avec feu :

— Vous savez, oncle Filoftei, que la vieille peut me dire de me jeter au feu et je m'y jette, et si elle se fâchait contre moi, je me mettrais à genoux devant elle toute une semaine ! Avec des coups vous ne tirerez rien de moi ! N'en doutez point.

Et il continua à ramer, plein de courroux et le visage cramoisi. Il éclata tout à coup, les yeux étincelants :

— Et je vous défends de me dire un mot de plus sur elle, sacré nom de Dieu de nom de Dieu d'espèce de saint !

Filoftei sentit la colère l'envahir tout entier ; il était sur le point de jeter à l'eau la ligne, de descendre de son siège, de mettre d'une seule main Trofim de côté et de tomber à coups de poing sur Adam. Trofim s'était fait tout petit. Cependant Filoftei se calma soudain, respira profondément et dit d'une voix pesante :

— Dis donc, t'es païen comme pas un... Le peu de foi qui t'est restée s'est placée dans les jurons !

Adam, sombre et les mâchoires serrées ne répondit rien. Filoftei poursuivit avec, dans la voix, quelque chose qui faisait penser à un regret :

— Et c'est bien la dernière fois que tu vas à la pêche avec moi. T'es par trop méchant et par trop mécréant...

Adam grommela entre ses dents :

— Je trouverai bien avec qui aller...

Il était toutefois devenu triste ; à partir de ce moment-là il rama en silence, malheureux. De temps en temps il regardait Filoftei du coin de l'œil et l'on

aurait pu croire qu'il voulait dire quelque chose. Il prenait son élan, puis changeait d'avis et continuait à ramer, de mauvaise humeur et chagrin. Dès lors, ils peinèrent sans que l'on entendit d'autres mots que le murmure de Filoftei :

— A droite...

Ils n'entendaient que le clapotis paresseux des vagues et tout autour d'eux s'étendaient des infinis de silence ; le temps passait insensiblement et rien ne bougeait plus nulle part. L'atmosphère de plus en plus sèche et il y avait toujours moins d'air autour d'eux. Cela dura ainsi, jusqu'à ce que, sur le tard, quelque chose trembla quelque part, au loin, vers le nord-ouest, un bruit effacé, étouffé, prolongé. De très, très loin, comme à travers du coton, le grondement du tonnerre avait à peine réussi à percer jusqu'à eux.

II

Les vagues s'étaient faites molles, chancelantes, rondes ; elles tremblotaient et glissaient sans un bruissement ; elles étaient d'un vert cendré, avec des lueurs pâles, troubles ; on aurait dit d'autres eaux, une autre mer.

Tout autour, à l'horizon, d'étranges tours de vapeurs s'étaient édifiées, pareilles à des peupliers, ou à des êtres sans mouvement qui avaient avec les humains une vague et indéfinissable ressemblance, des géants en coton rassemblés pour tenir conseil à l'horizon, tout autour de la petite embarcation perdue ; géants d'ouate, dont les pieds enfonçaient dans une brume bleue-grise. Les trois pêcheurs avaient cessé de travailler ; tout en tenant leurs mains sur les rames, les gars contemplaient ces formes encore jamais entrevues sur la mer ; puis ils regardaient Filoftei avec inquiétude. Il avait achevé l'inspection de la ligne et s'était mis debout sur la banquette qui se trouvait à l'extrémité de la barque. Il s'y tenait les jambes écartées afin de ne pas tomber du fait des secousses de la barque et, les poings sur les hanches, regardait de ses yeux qui troublaient les gens, les nuages, le ciel ainsi que les eaux plus lointaines. Mais à présent plus rien ne se laissait intimider par ses

regards pesants. Les nuages s'amoncelaient doucement, comme au-dessus d'une chaudière en ébullition, sur un cercle d'eaux de plus en plus calmes. Filoftei fit du regard un tour complet d'horizon, puis sa barbe se souleva et il examina la voûte céleste : du bleu pâle, presque du blanc. Filoftei jeta encore une fois un regard autour de lui : il y avait encore en bon nombre d'endroits des fissures par où la lumière et l'air frais pouvaient venir. Mais le tout fondait dans des brumes cendrées et roses rougeâtres, éclairées, aurait-on dit, de l'intérieur, par un feu qui couvait dans la profondeur de la masse vaporeuse.

Non, décidément, l'horizon ne s'apercevait nulle part ; Filoftei, tout à coup devenu sombre, laissa tomber son regard sur les eaux plus proches, sur les vagues molles qui se moulaient le long de la barque et c'est alors qu'il aperçut l'oiseau. Les gars, qui se taisaient, inquiets et qui suivaient du regard le moindre de ses mouvements, l'aperçurent également. C'était un petit oiseau, noirâtre, aux ailes longues et minces. Il volait au ras de l'eau et glissait parmi les vagues, entre leur creux ; quoiqu'elles fussent rondes et se fondissent toujours davantage dans la mer tranquille, l'oiseau volait si bas qu'on ne le distinguait plus entre deux vagues, puis se montrait à nouveau, passant comme une flèche par dessus l'éclat terni des profondeurs, ses ailes noires et minces déployées et immobiles. Filoftei Romanov le regardait zigzaguant au-dessus des eaux, plus bas que la crête des vagues et lui sourit peu amicalement. Il grommela :

— Te voilà...

Puis il descendit de sur la banquette, s'assit à la manière des turcs et se mit à dérouler une pelote de cordelette. Sans regarder ses deux compagnons, il leur parla calmement :

— Vous allez attacher tout ce qui se trouve dans la barque...

Ils avaient également aperçu les nuages, ils percevaient cette tranquillité morte, ils sentaient les lourdes pulsations de leur sang dans la tête et dans les veines du cou et avaient remarqué l'oiseau annonciateur de tempête. Ils avaient compris. Ils savaient. Ils se mirent fébrilement au travail et attachèrent les outils, le tonneau d'eau potable, les rames, bref, tout ; ils attachaient chaque morceau de bois qui se trouvait dans la barque à la ceinture qui en reliait les membrures. De leurs gros doigts couverts de durillons, ils faisaient des nœuds savants et compliqués. Ils travail-

laient à genoux dans la barque ; leurs chemises étaient trempées de sueur ; de leur front, de grosses gouttes salées coulaient le long de leur visage. Ils travaillèrent fébrilement jusqu'au moment où Adam Jora sentit soudain qu'il lui devenait encore plus difficile de respirer et sur ce, s'interrompit dans son travail. Son cœur battait un peu plus fort ; il se calma cependant et les doigts noueux et rouges du jeune homme se mirent à nouveau à serrer des nœuds compliqués. Adam jeta un coup d'œil sur Trofim. Trofim n'avait rien dit et nul signe particulier ne révélait son état d'âme. Il avait fait cependant un mauvais nœud, un « nœud de trois boucles », dont deux boucles seulement, sur trois, tenaient convenablement et il fallait à présent tout défaire. Trofim luttait avec, et ses mains tremblaient. Adam ricana dans son for intérieur : « Dame... il a raison, le Trofim... » et poursuivit son travail fébrilement : « Mon cœur ne bat-il pas la chamade lui aussi ? »

Il levait de temps en temps les yeux afin de voir les nuages et la mer. L'eau était toute argentée. Luisante et métallique. La lumière ne pénétrait pas dans ses profondeurs. Quant à la lumière c'était une lumière pauvre et blafarde, inaccoutumée, étrange comme au moment des éclipses. Les nuages s'élevaient à présent au-dessus de l'horizon, dans la direction du nord et ils montaient toujours plus haut, vers le milieu de la voûte céleste. Dans cette région du ciel poussait une montagne de vapeurs blanchâtres. Elle avait des crêtes rondes, et entre ses crêtes, des abîmes que surplombaient des forteresses, des animaux fantastiques et des peupliers blancs, et plus bas, à la surface de l'eau, un brouillard s'était posé. Les yeux d'Adam Jora demeurèrent attachés à la masse nuageuse dont ils mesuraient la vertigineuse hauteur. Il dit ensuite avec inquiétude :

— Oncle Filoftei... ce sera plus terrible cette fois qu'au printemps dernier !

— A la grâce de Dieu, répondit brièvement Filoftei. Allons, avez-vous fini ?

Il se mit debout dans la barque.

Les vagues ne la berçaient plus que très doucement. Lorsqu'il se releva Filoftei sentit une brise douce, légère, qui ne venait cependant pas du côté de la montagne nuageuse, mais du sud. Il mouilla son doigt de salive et le leva en l'air, afin de se rendre

compte si c'était bien de ce côté-là que la brise soufflait et lorsqu'il s'en fut convaincu, il s'assombrit encore davantage. Il demanda de nouveau aux jeunes gens :

— Eh bien, avez-vous fini ?

— Fini, répondit Adam.

A genoux, Trofim telle une boule, luttait toujours avec son nœud.

— T'en as pour longtemps, Trofim ?

— Celui-là, et c'est fini, répondit Trofim d'une voix étouffée.

Filoftei embrassa d'un coup d'œil les planches qui se trouvaient au fond de la barque, le mât, la barre... Il hocha la tête : il y avait pas mal de bois. Il s'empara de la hache et brisa le mât en quatre morceaux et la barre, plus courte, en trois seulement. Les jeunes se tenaient immobiles et attendaient, les bras ballants. Filoftei dit :

— Apportez-les moi tous ici.

Ils les lui apportèrent : des planches, les bouts du mât, des bois de toutes sortes. Filoftei les attacha solidement et enroula autour du tout — deux et trois fois — le câble de l'ancre, une cordelette mince et résistante. Il attacha ensuite l'ancre avec des nœuds à toute épreuve et la jeta à la mer. Il fit le signe de la croix. Trofim également. Adam se signa rapidement — une toute petite croix — et regarda filer l'ancre. Des cercles sur l'eau, et le câble, tel un serpent blanc qui plongeait toujours plus bas, était englouti graduellement. Filoftei jeta derrière l'ancre, brasse après brasse, vingt, quarante, soixante, soixante-dix brasses de corde... Puis, attachés au même câble, il jeta les morceaux de bois et à nouveau une brasse d'amarre, deux, trois brasses, dix, vingt... Il attache le bout de l'amarre à un anneau en fer qui se trouvait dans l'extrémité recourbée de la barque. Il ne restait désormais plus rien dans celle-ci. Les morceaux de bois, solidement attachés ensemble, flottaient paisiblement à quelque pas de là. L'eau était cendrée et au loin, blanche — d'un blanc terne, sans vie, aux reflets couleur de plomb. Les trois pêcheurs s'assirent, chacun sur sa banquette et Filoftei fatigué, respira profondément :

— Eh bien... mangez donc un morceau...

— Nous n'avons pas faim, répondit Adam.

— Buvez de l'eau alors, dit Filoftei.

Les jeunes gens ne répondirent rien. Trofim se dirigea vers le petit tonneau et but de l'eau au moyen d'un vieux tube en caoutchouc. Adam voulut boire à son tour, mais il lui était difficile d'avaler. Il se rassit à sa place et attendit. Par contre, Trofim tira de sa besace du pain, ainsi qu'un morceau de saucisson séché et se mit à manger nonchalamment. Il ne regardait guère autour de lui. Filoftei remuait sa barbe, en murmurant quelque chose que l'on n'entendit point. Adam le regarda pendant quelques secondes, tout en attendant. Enfin, Filoftei cessa de murmurer et fit le signe de la croix. Adam le regarda et rit.

— Oncle Filoftei, si nous nous en tirons, je dirai aux copains que c'est vous que nous devons faire Métropolite.

Personne ne lui répondit. Filoftei se taisait, les yeux fermés, sa barbe touchant sa poitrine, les doigts de ses mains entrelacés. Quant à Trofim, il mastiquait consciencieusement, en faisant péniblement travailler ses mâchoires.

Tout autour d'eux régnait une ombre bleuâtre. La masse nuageuse, vertigineusement haute, était presque arrivée au-dessus de leurs têtes. Trofim la regarda en renversant la tête en arrière, avala ensuite avec beaucoup de difficulté, contempla d'un air pensif le morceau de pain qu'il tenait encore à la main et, après un temps de réflexion, se décida à le mettre de côté.

Le regard d'Adam était resté attaché aux pièces de bois qui flottaient sur l'eau. Ils se trouvaient plus loin à présent ; l'amarre s'était tendue. « C'est fou ce que le courant vous entraîne rapidement », se dit le gars. « Il fuit lui aussi vers le sud, le pauvre, mais ça le rattrapera également... Quant à nous, nous ne fuyons pas. Nous sommes à l'ancre et attendons... Nous ne pourrions d'ailleurs, évidemment, rien faire d'autre ; ce fut pareil le printemps dernier. Filoftei est un habile pêcheur et il connaît son métier... Un homme bon ; un homme courageux, le pauvre... Ouf, maudit que je suis et comment que la colère me prend... mais lui aussi est idiot ; n'a-t-il pas compris qu'aucun de nous ne pouvait plus respirer ? Il aurait mieux fait de me rosser et c'eût été fini... Mais lui, vraie créature du bon Dieu, en a eu beaucoup de peine et à présent on ne pourrait le faire fléchir même si on tirait dessus

avec un attelage de quatre bœufs... Après tout, c'est son affaire. J'ai peut-être eu tort, mais lui aussi, et puis... zut... ».

Toutefois, les choses ne pouvaient en rester là. Il devait parler à Filoftei. « Non pas maintenant. Tout à l'heure... plus tard... ».

Pendant qu'il pensait ainsi et se répétait à lui-même : « plus tard... je le lui dirai aujourd'hui, mais laissons encore passer un moment », le vent se mit à souffler.

Tout d'abord il commença à faire frais sur la mer. L'atmosphère étouffante se dissipa soudain ; l'air était devenu limpide, léger, frais. Cela, rien qu'un moment, le temps, le temps que l'orage les rejoigne. Car l'orage accourait à leur rencontre.

Des ténèbres violacées s'étaient amassées à la base de la montagne nuageuse qui se dressait au-dessus de leurs têtes et qui, à présent, couvrait d'ombre la mer tout entière. Au centre, vers le nord même, les ténèbres étaient plus épaisses et ce noyau de couleur plus sombre s'élargissait sans cesse et se rapprochait. On se rendait compte qu'il avait escaladé l'horizon, l'avait noyé et avait recouvert successivement des bandes de plus en plus éloignées de la surface de la mer. La muraille de ténèbres bleuâtres approchait rapidement. A sa base, les eaux tremblotaient et scintillaient comme du vif-argent, mais tout éclat disparaissait peu à peu, à mesure que les pans du rideau d'ombre le recouvraient et l'engloutissaient. Au beau milieu de la masse nuageuse jaillissaient brièvement des éclairs aveuglants, et la sombre muraille accourait, accompagnée d'un grondement et d'un roulement prolongé de détonations profondes, qui s'intensifiaient en s'approchant, jusqu'à devenir terrifiantes. Précédant la tempête, des rafales de vent balayaient la mer, dont elles anéantissaient l'éclat, comme si une main invisible avait tout à coup jeté des poignées de sable sur un miroir argenté. Un bruissement de forêt malmenée par le vent, le sifflement de l'ouragan, les décharges, ainsi que les lueurs des éclairs, se rapprochaient d'eux ; une incompréhensible et invincible inimitié, une gigantesque colère qui emplissait ciel et mer venait à leur rencontre.

Filoftei Romanov attacha la voile grise et rapiécée dont il se servait lorsque le vent était favorable et recouvrit avec l'extrémité arrière de la barque. Tout autour d'eux, l'eau était devenue blanche,

métallique et luisante ; on aurait dit que la nuit était tombée. Ils se regardèrent ; il leur sembla que leurs visages étaient livides et que leurs yeux étaient vitreux. Filoftei, debout à l'extrémité de la barque, vérifia une dernière fois le nœud de l'amarre qui retenait l'ancre. La muraille sombre de la tempête était à présent sur eux. Les lueurs des éclairs illuminaient toute la mer. Quant au tonnerre, il faisait éclater leurs cerveaux. Soudain, tout autour de la barque, l'eau s'assombrit, se durcit et les trois pêcheurs sentirent le vent froid, tranchant ; le monde entier autour d'eux prit l'aspect d'une inextricable confusion, où dominait le gris et avec un effroyable fracas, qui aurait pu faire croire que la voûte céleste s'écroulait sur leurs têtes, la tempête fondit sur eux. La barque fut tout à coup agitée par une violente secousse, qui la fit tirer brutalement sur son amarre. Les pièces en bois qui sauvegardaient cette dernière, jaillirent hors de l'eau et retombèrent en éclaboussant d'écume l'eau aux alentours. Filoftei tomba à la renverse ; Adam l'empoigna solidement et le maintint debout. Tous les trois se tapirent au fond de la barque, sous la voile déployée, tout en protégeant leurs têtes de leurs bras. Au même moment, des éclats de grêle, dégringolant du ciel se mirent à cribler la voile tendue, ainsi que le fond de la barque, La barque tirait sur son amarre par secousses si violentes, qu'à chaque fois Adam craignait de se mordre la langue. Il serrait les dents et protégeait sa tête de ses coudes. Il avait froid; les projectiles de glace crépitaient sur le bois goudronné et s'amoncelaient dans le fond de la barque, d'où Filoftei, la chemise trempée sur son dos et l'eau coulant à flots sur sa nuque et dans sa barbe, les rejetait à la mer, à l'aide de son écope. Lorsque la grêle eût passé, une pluie froide et lourde se mit à tomber. Ils avaient deux écopes dans la barque, semblables à des sabots de bois, munis d'un manche. Adam s'empara de l'une, Filoftei de l'autre et ils se mirent à rejeter à la mer l'eau de pluie amassée dans le canot. Aveuglé par les éclairs, devenu sourd du fait des incessants grondements du tonnerre, trempé jusqu'aux os, Adam hurla à l'oreille de Filoftei :

— Pareilles tempêtes ne durent point ! Et puis, après la pluie, la mer se calmera !

Filoftei regarda par dessus le bord de la barque, qui tantôt se soulevait en l'air, au point qu'on n'apercevait plus que la pluie grise et les nuages également gris, tantôt plongeait sous la crête d'une vague violette. Aussi loin que s'étendait le regard, la mer était couverte de crêtes blanches. Et au moment

même où Filoftei regardait par dessus bord, la pluie cessa de tomber. On voyait la muraille d'eau qui s'éloignait accompagnée d'éclairs et de coups de tonnerre. Sur ses traces subsistait cependant le sifflement effrayant du vent, ainsi que des nuages qui ressemblaient à de la fumée de charbon et qui glissaient si près de la surface de l'eau, qu'on pouvait s'imaginer les saisir de la main ; et aussi des vagues noires à crêtes blanches. Filoftei essuya l'eau sur son visage et jeta un regard soucieux sur le câble de l'ancre, lequel se débattait comme un serpent qu'on aurait retenu par la queue, transformait l'eau en écume lorsqu'il en touchait la surface, puis se dressait en l'air, pareil à un fouet dont ruisselaient les gouttes par rangs successifs. Puis il prit Adam par le cou et lui cria dans l'oreille (personne n'eût pu l'entendre autrement sous le vent qui sifflait) :

— Cette tempête n'est pas comme les autres !

Adam ouvrit de grands yeux. Il ne comprenait pas. Filoftei s'approcha tellement de lui que sa barbe frôla l'oreille d'Adam :

— Bien plus terrible... Tu n'en as encore jamais vu de pareille... Trofim non plus ! Tu verras...

Et il se blottit de nouveau au fond de la barque, et chercha s'il ne découvrirait pas une chemise ou une veste sèche ; quant à Adam, après avoir jeté un nouveau coup d'œil sur la mer qui, devenue noire du fait d'une inexplicable hostilité, lui semblait inconnue, il se remit à rejeter à la mer, à l'aide de son écope, l'eau de pluie qui se trouvait dans la barque. Tandis qu'il travaillait, les secousses de la barque le faisaient rouler tantôt sur un côté, tantôt sur un coude. A un moment donné il se cogna douloureusement aux membrures du canot, puis sa tête heurta celle de Filoftei, mais ce dernier ne dit mot. Adam jeta un coup d'œil pour voir ce que Trofim faisait. Trofim se tenait assis en boule, le visage jaune et les yeux à moitié fermés. A chaque secousse imprimée à la barque, sa tête dodelinait, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Adam demanda avec effroi :

— Qu'est-ce qu'il a ?

— Il a mal au cœur, répondit calmement Filoftei qui retourna à sa besogne.

— Aha... le pain, le saucisson... murmura Adam ; il s'était calmé à son tour. Il continua à travailler, afin de se réchauffer. Il grelottait de froid.

•

Un glissement doux, vers le haut, encore plus haut, jusqu'où ? Jusqu'à quelle hauteur ? Une seconde d'arrêt, pendant laquelle on retient sans le vouloir, son souffle ; puis la chute vertigineuse sur une pente glissante et capitonnée, une chute, un effondrement... Un choc bref ; l'ancre a fait son devoir. Mais combien de temps continuera-t-elle à tenir ? La barque pique du nez et rejette de chaque côté un rideau d'écume ; et voilà qu'une autre vague arrive et tout s'élève à nouveau, tandis que la mer s'abaisse en bouillonnant, couverte d'écume, jusqu'à ce que vienne l'instant que l'on sait et où l'on retient son souffle et c'est la chute dans le gouffre qui bout. Tout autour de vous, la mer est haute et menaçante et le câble de l'ancre vous imprime une brève secousse. C'est dur, c'est une misérable souffrance ; lorsque ça monte, on sent les entrailles qui descendent dans les talons et dans le ventre un vide et le mal au cœur ; lorsque ça descend, les mêmes entrailles vous rentrent dans la gorge et on a encore mal au cœur. A chacun des chocs des vagues et à chacune des secousses de l'amarre qui retient l'ancre, le cœur se serre ; combien de temps tiendra-t-elle encore sans se rompre ? Car un fois rompu, il ne s'écoule plus un très long temps jusqu'à la fin... Et dehors, c'est la nuit et le vent dresse des rideaux de nuages par devant les étoiles ; les étoiles disparaissent et reparaissent rapidement. La tempête siffle dans vos oreilles avec un son strident, elle siffle à travers votre chevelure, elle fait trembler et claquer la voile déployée par dessus l'extrémité de la barque. C'est dur, les ténèbres règnent ; seule l'écume blanchâtre éclaire faiblement ; on a faim et l'on ne peut guère manger ; on a soif et après avoir bu une gorgée d'eau puisée dans le petit tonneau, on renonce. Filoftei demeure continuellement dans la proue du canot, afin de se rendre compte si les nœuds qui retiennent le câble de l'ancre, tiennent toujours. Trofim repose au fond de la barque. Il a vomi jusqu'à ses entrailles. Il a vomi du fiel; à présent il n'a plus rien à rendre et repose exténué. On ne peut rien lui reprocher : l'homme le plus vigoureux peut redevenir un enfant en pareille occurrence et il n'est plus bon à rien. Il fait nuit, il fait froid, et le vent est glacial et depuis longtemps déjà des gouttelettes d'écume volent à travers l'espace. Le vent vous avait desséché. Eh bien, c'est lui qui à présent vous mouille des pieds à la tête. Et la barque

monte, s'élève... et puis sombre lourdement en faisant jaillir l'écume et tire si violemment sur l'amarre qu'on peut se mordre la langue, mille fois en une heure. Et l'on ne peut penser à rien, tellement on est ahuri et rendu sourd par le bruit. La mer gronde et son grondement rappelle le bruit que feraient un million de charrettes, remplies de pierres, qui répandraient leur contenu sur des routes empierrées. On est sourd, ahuri, on a mal au cœur, on est brisé de fatigue et l'on a froid ; mais attention : le pire n'est pas encore venu. On a envie de dormir, votre tête retombe sur votre poitrine. On glisse d'un côté et la tête va heurter le bord de la barque ; on a mal et l'on jure affreusement, à haute voix, mais personne ne vous entend dans le vacarme que fait la tempête ; et vos paupières s'abaissent à nouveau, un voile se pose sur votre esprit et vous tombez et vous vous cognez aux membrures, d'autres membrures vous rentrent dans les reins, ou dans les côtes. Tel un chien mouillé, vous vous mettez en boule, vous vous couchez en chien de fusil, vous enfouissez votre tête entre vos bras et vous essayez de dormir ; mais la barque glisse vers le haut, puis vers le bas, se dresse en l'air sur un flanc, puis vous roulez sur le dos, puis vous voilà à nouveau à plat ventre ; et vous vous mettez en colère et vous voudriez tuer quelqu'un quoique vous soyiez engourdi et impuissant.

Soudain, bonheur, miracle ! Tout devient un instant plus doux, on ne sent plus l'habituelle secousse qui accompagne chaque vague ; un instant, c'est une éternité lorsqu'on est fatigué et prêt à s'endormir. Les mouvements de la barque sont enveloppants ; elle s'élève, vous berce... la barque est un berceau qui vous endort doucement ; vous vous laissez aller, détendu, heureux et vous vous abandonnez au repos. Mais le tout n'a duré qu'un instant ; le temps que Filoftei sursaute, le temps qu'il bondisse et vous administre un coup de pied dans les côtes, tout en hurlant à voix basse, enrouée par l'épouvante :

— Adam ! Vite, aux avirons ! Le câble d'ancre s'est rompu !

●

En une fraction de seconde — la plus courte fraction de seconde de toute sa vie passée — Adam s'éveilla. Il redevint lucide en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire : fatigue, torpeur, sommeil

disparurent comme emportés par le vent. Il bondit sur ses pieds, sauta sur son banc de nage, arracha les avirons du fond de la barque, les plaça sur leurs tolets et tira à lui de toutes ses forces. L'une des rames perdit contact avec l'eau et Adam fut sur le point de tomber à la renverse au fond du canot. La seconde fois, les deux rames s'enfoncèrent trop profondément, dans un bouillonnement d'écume, et le gars tira dessus comme s'il avait tiré de chaque main une charrette lourdement chargée. Filoftei s'était glissé par dessous Adam et avait mis en place la seconde paire de rames ; il ramait à présent, lui aussi, avec désespoir, le cou tendu en avant. La barque devait être amenée la proue sur les vagues. Au moment même où l'amarre se rompit, la barque avait grimpé obliquement sur une vague menaçante, en glissant sur un bord ; elle se fût placée de travers sur la seconde et la troisième l'eût fait se retourner. Mais à présent pareille chose n'arriverait pas : Adam et Filoftei ramaient à se déboîter les épaules. La barque glissait-elle vers la gauche ? Tirez plus fort sur la rame gauche ! Glissait-elle à droite ? Arc-boutez-vous, repoussez l'eau de la main droite ! Filoftei frappait la tête de Trofim de son pied nu :

— Trofim, empoigne les rames et vas-y !

Trofim n'était plus qu'un fantoche noir, qui roulait dans la barque, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, à chaque inclinaison de cette dernière. Il poussa un gémissement dépourvu de sens :

— Trofim !

Trofim ne répondit même pas. Filoftei se tut et à partir de ce moment-là, Adam et lui peinèrent seuls, le dos au vent furieux, au vent nocturne. Ils émergeaient sur une crête de vagues et apercevaient tout autour le ciel noir rapiécé d'appliques bleuâtres et constellées, la mer sombre et démontée qu'éclairaient faiblement les seules franges d'écume ; aussi loin que s'étendait la vue, rien que des bandes blanches, transversales, d'un bout à l'autre de la mer. C'étaient les échines des vagues qui scintillaient dans les ténèbres grâce à leur lumière secrète. Et derrière eux — Adam jeta une fois un regard par dessus son épaule — derrière eux, le vent sauvage venu de la profondeur de la nuit sombre, de l'abîme noir, du nord-ouest du ciel. Il sifflait et hurlait, arrachait les crêtes blanches des vagues et les emportait, horizontalement, au-dessus de l'eau. Adam et Filoftei avaient le dos mouillé par ces trombes froides qui volaient par

dessus la mer. Derrière eux, la vague se dressait haute, toujours plus haute, étincelante, luisante, noire ; puis sa crête ployait, se tordait et s'effondrait avec un bruissement assourdissant, empreint d'une rage aveugle, imbécile. Les deux tiraient ensemble, fortement, sur leurs rames ; le bout du canot, pointu et recourbé vers le haut, escaladait la crête, coupait le rouleau d'écume ; la barque s'arrêtait un instant, la proue ainsi que la poupe hors de l'eau, son corps noyé dans le bouillonnement blanc, puis retombait en projetant de chaque côté un rideau d'écume. Et de nouveau une vague se dressait et de nouveau les deux devaient tirer désespérément ensemble, sur leurs rames... Tout autour d'eux ce n'était que vacarme, que tumulte forcené, le vent sifflait et se dressait en serpentant vers le ciel, tel un fouet, les vagues s'enveloppaient, se roulaient en hurlant et en bouillonnant, et la barque s'enfonçait parfois, comme dans une chaudière bouillante, d'autres fois se tenait isolée, dangereusement juchée sur la crête d'une glissante montagne d'eau. Elle montait et descendait sans arrêt, se penchait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, des rideaux d'écume jaillissaient et éclaboussaient par dessus le bord et mouillaient Trofim, comme ils avaient mouillé les deux autres. A certain moment, Adam sentit ses chevilles dans l'eau ; il la vit clapoter obscurément dans le fond de la barque. Au même moment, Filoftei hurla d'une voix qui ne semblait plus être la sienne :

— Trofim ! Prends donc l'écope !

Par dessus les épaules de Filoftei, Adam vit confusément, comment, avec des gestes lourds, Trofim reprenait forme humaine et se mettait à rejeter l'eau hors de la barque. De temps en temps, il posait son menton sur le bord de la barque et semblait vomir quoique, depuis longtemps déjà, il n'eut plus rien à rendre. Mais il faisait trop noir pour qu'on pût clairement distinguer quoi que ce soit. Adam ferma les yeux. Il avait de nouveau sommeil. Rame, Adam, sinon nous allons tous périr. Le vent pousse les rames, lorsque vous les retirez de l'eau. Le vent ne vous laisse pas ramer, il s'oppose à vos efforts. Poussez-les contre le vent. Sur l'un des bords, la vague est tout bas, à deux mètres de profondeur. Sur l'autre elle est à deux doigts du bord de l'embarcation ; d'un côté la rame s'enfonce entièrement dans l'eau, de l'autre, vous ramez de l'air. Rame, Adam, dans l'eau ou dans l'air, sinon nous allons périr. La vague vous élève au point que vos entrailles se serrent, puis le gouffre vous aspire de manière à vous faire rendre

gorge. Elle vous heurte sur l'un des côtés, jusqu'à faire trébucher votre tête sur vos épaules ; puis vous rejette de l'autre, prête à vous lancer hors de la barque. Le vent pèse sur vos épaules comme s'il y appuyait ses mains, puis vous lance sur la nuque des seeaux d'eau réduite en fines gouttelettes, afin de vous mieux transpercer. Cette eau-là demeure dans la barque et y sommeille doucement. Travaille donc Trofim, le diable t'emporte, tu vois bien que la barque s'alourdit.

Et il fait nuit, il y a bien longtemps qu'il fait nuit et la nuit durera longtemps encore.

On aperçoit le timon de la grande ourse à travers une fente de nuages noirs. Mais les étoiles sont elles-mêmes petites et faibles ; s'il faisait jour, le ciel qu'on aperçoit là ne serait guère bleu, mais gris ; et les nuages seraient tout aussi noirs qu'à présent, le vent sifflerait avec un son tout aussi strident, le bruissement et le tumulte des vagues seraient pareils, comme si toutes les forêts et tous les rochers du monde dégringolaient à la fois dans un abîme sans fond.

Et puis, c'est dur, car entre vos mains, les rames elles-mêmes sont mouillées et vous ne pouvez plus les empoigner comme il le faut. Elles se retournent dans vos mains et vous devez lutter avec elles. Et vous n'y voyez goutte. Vous entendez comment, derrière vous, la vague gémit et se dresse, et vous sentez comment elle vous emporte dans son ascension. On se voit arriver au faîte et l'on aperçoit tout autour une écume blanche qui s'étend jusqu'aux ténèbres qui confinent à l'horizon. Puis l'on retombe au fond de la mer, entre les vagues, là où l'horizon ne se trouve qu'à dix brasses d'éloignement et à quatre ou cinq brasses au-dessus de vous — l'horizon à la crinière qui retombe comme celle d'un étalon, à la crinière enroulée et agitée, l'horizon qui hurle en s'adressant à vous...

Filoftei tourna la tête à moitié et tira sur ses rames, en se renversant sur le dos :

— Adam ! hurle-t-il puis il retira ses rames de l'eau et se penche en avant.

Adam fit de même :

— Qu'y a-t-il ?

Filoftei se pencha de nouveau en arrière :

— Ne te fatigue pas trop ! On ne sait combien ça durera !

Les mots arrivaient difficilement. Le vent les repoussait en arrière, les effaçait, les transformait.

— Ça va, oncle Foloftei, je m'en vais ramer plus doucement.

—Il faut seulement la maintenir la proue sur les vagues ! hurla de nouveau Filoftei.

« Bon, se dit Adam Jora, j'ai compris. Combien de temps fera-t-il encore nuit ? Quelle heure peut-il être maintenant ? Minuit ? Une heure ? » Il ne pouvait pas réfléchir attentivement, il ne le pouvait pas à cause du vent et du tapage que faisait la mer et à cause aussi du vertige qu'il ressentait. Allons... on monte... arrivé, on s'arrête une seconde... et l'on retombe sur le flanc, lourdement, en faisant jaillir l'écume. Et l'on monte de nouveau et l'on retombe encore, secoué entre ciel et mer, sans que cela finisse jamais. « Mon Dieu » — se dit Filoftei — Dieu Sabaoth, Dieu de la colère, ton châtiment est juste mais aie pitié ! Aie pitié de ta créature, du misérable que je suis et de ses enfants »... « Tonnerre de Dieu et sacré nom de Dieu, au diable la pêche et la mer aussi — se disait Adam — tout irait bien, mais s'il m'arrivait de me noyer en ce moment la vieille en mourrait, car il ne lui reste plus qu'à mendier et à mourir de chagrin ; ça ne se peut pas et tu ne me noieras pas quoiqu'il arrive, saleté de mer ! Je t'en ferait voir de toutes les couleurs ! Je te déchirerai de mes dents ! Ha ! Ha ! Crois-tu que cela peut aller comme ça ? Eh bien, tiens ! Une rame dans le ventre ! Tiens, en voilà encore une ! »

Quant à Trofim, il ne pense à rien. De temps en temps il s'agrippe des mains au bord de la barque, y pose ses coudes et hoquète ; mais il ne peut plus vomir, car il n'a plus rien à rendre. Pas même du fiel. Puis, il se calme quelque peu, s'empare de l'écope et rejette à la mer l'eau qui se trouve dans la barque. Lorsqu'il sent que cela le reprend, il gémit d'une voix étouffée :

— Maman... maman...

— Quoi, maman ? Tout autour la mer hurle et s'agite et le vent leur crache dessus de l'eau froide en fines gouttelettes et hurle dans leur visage, animé d'une haine sauvage et incompréhensible. Vent, que t'ai-je donc fait ? Mer, que me veux-tu ? Tu ne nous as rien fait ; nous ne t'en voulons nullement ; mais demain matin tu seras étendu sur la grève avec ces deux autres-là ; vous serez froids,

avec des algues brunes dans la bouche et dans les cheveux et du sable dans vos yeux ouverts. Pourquoi ? Pourquoi ? Nous ne dirons pas pourquoi. Nous ne le savons pas. Toi non plus. Ainsi le veut la loi. Quelle loi ? La tienne, la nôtre. Changes-en si tu peux. Peux-tu changer la loi ?

Trofim avait trop mal au cœur pour penser à tout cela ; il avait aussi trop peur ; et eût-il même été tranquille et dispos, son esprit était quelque peu borné et il n'aurait pas su répondre, quoi qu'une réponse existât.

III

Trois jours et trois nuits de suite les enseignes en fer blanc des boutiques de Constanza grincèrent, tandis que les toitures tremblaient. Trois jours et trois nuits de suite les villages furent noyés sous les nuages de poussière que le vent froid emportait au-dessus de la steppe. Trois jours et trois nuits les épouses des pêcheurs de Danilofca attendirent le retour de leurs hommes, ou du moins des nouvelles.

Le second jour, le ciel était plus sombre. Des nuages aussi noirs que la fumée du charbon couraient au-dessus de l'eau, s'effilochaient, perdaient des débris en cours de route, mais le vent ramassait les retardataires et les poussait vers d'autres débris et reconstituait avec eux un autre nuage, qu'il défaisait et déchiquetait par dessus les vagues ; des nuages d'écume volante accouraient également, qui bondissaient par dessus l'eau ; des oiseaux noirs criaient en fuyant à travers les crêtes couvertes d'écume ; on apercevait parfois l'échine luisante d'un dauphin ; toutefois, pendant de longues heures et des jours et des nuits, la mer était déserte et sauvage. Trofim était revenu à lui et, affaibli, s'était mis à ramer. Filoftei avait hurlé :

— Adam ! Va te reposer !

Adam semblait n'avoir pas entendu. Il continuait à ramer.

— Adam !

Adam s'était penché en avant, tout en hurlant :

— Allez-y vous même, moi j'suis plus jeune !

Filoftei s'était soumis. Cette chose-là arrivait pour la première fois : que lui, avec deux jeunes gens dans une barque fît ce que l'un d'eux lui avait dit. Cela n'était pas bien. Mais aussi il était réellement très fatigué. Il n'avait rien dit, s'était blotti dans le fond de la barque et avait remplacé Trofim pour rejeter à la mer l'eau qui se trouvait dans la barque. Après quelques heures, il avait repris les rames et c'est Adam qui s'était reposé. Il ne mangèrent rien ce jour-là, mais burent cependant l'eau qui restait dans le petit tonneau. Le soir ils n'en avaient plus. Toute la nuit ils ramèrent sans arrêt. A l'aurore ils étaient livides, leurs visages étaient tout petits, ratatinés, les yeux au fond de la tête, luisants comme s'ils avaient eu la fièvre. Le jour se levait, une clarté triste, misérable ; à la lumière du jour, la mer grisâtre avec d'immenses crêtes blanches, hurlait, toute puissante. Ils aperçurent un grand navire passer au loin. Sa cheminée fumait, la fumée le précédait sur la mer et le navire naviguait lourdement parmi les vagues ; sa proue s'élevait en sortant de l'eau, elle retombait et s'élevait encore... Environ deux heures passèrent ; Trofim essaya de lancer des signaux, mais se rassit bientôt de peur qu'une vague ne lui fît quitter la barque. Il était d'ailleurs trop fatigué pour s'agiter tant soit peu. Tous les trois ramaient à présent : Trofim derrière Adam, Adam derrière Filoftei. Vers midi, Trofim se mit à divaguer. Sur les ailes du vent ses paroles parvenaient aux oreilles d'Adam. Etourdi, ahuri par l'incessant balancement, Adam ne saisit que difficilement, que très tard, que c'était à lui que s'adressait Trofim :

— Adam... dis donc Adam... comme c'est beau chez nous à Danilofca ! Lorsque vient le printemps et les collines se couvrent de verdure, et lorsque nous allons à Gura Portitzei, lorsque le muge livre bataille pour déboucher dans la mer... Tu te souviens ?

Il parlait de temps en temps, s'interrompait — certaines paroles étaient emportées par le vent et Adam ne les entendait pas. Les autres il les entendait comme dans un rêve, mais un rêve dans lequel, selon son caractère et son habitude, il était mécontent et d'une avis opposé. Que c'est beau ? C'est-à-dire, bien sûr que c'était beau, mais à quoi bon ? Le commerce du muge était encore entre les mains d'Eftei et du vieux Sava.

— ... Lorsque vient l'été et que nous jouons avec

les filles sous les saules et que les moustiques nous dévorent... Les paysans font de la fumée en mettant le feu aux roseaux dans leurs cours... Nous sautions par dessus ces feux-là. Tu sautais aussi, Adam ?

— Au diable ! C'est toi qui sautais comme un imbécile, pour que les fils à Sava et ceux à Danilov se payent ta gueule et te donnent des sous !

Trofim ne l'entendait pas :

— ... et l'automne, lors des vendanges ; nous retroussons nos caleçons jusqu'aux genoux et dansons sur les raisins dans le pressoir... et puis nous buvons du moût de raisin et dormons à la belle étoile, sous une meule de foin...

— ... et Danilov te paye vingt lei la journée de travail, vingt lei, comme à un mendiant ! Que faire avec ? hurla Adam en colère par-dessus son épaule. Il était grand et large d'épaules et plus jeune que Trofim ; celui-ci était plus âgé et dégingandé ; et Adam l'engueulait, comme s'il avait eu à faire à un enfant. Trofim ramait de moins en moins vigoureusement. Il n'avait plus la force. Il était jeune et épuisé et souriait d'un air niais.

— ... et l'hiver, quand c'est qu'il y a des noces, il y a de la neige et tu enfiles tes meilleures bottes et tu t'en vas dans ta famille, chez ceux qui se marient; toute la famille se rassemble là, au chaud, et vas-y de la boustifaille et de la boisson et de la danse... comme c'est beau, mes amis, comme c'est beau.

Adam sentit un sanglot monter dans sa gorge. Il aurait eu envie de pleurer, mais aussi d'arracher la rame de son tolet et d'en envoyer un coup sur la tête de Trofim, afin de briser ce crâne imbécile. Il gueula d'une voix enrouée par dessus son épaule :

— Tais-toi ! Tais-toi ! Et ne me parle pas de noces ! Aux noces, toi tu te tiens là où je me tiens aussi ! Au dernier rang ! Et c'est les fils à Sava et à Eftei, ainsi que les fils des autres, les garçons riches, pas moi, ni toi, qui dansent avec les filles ! Et le vin des vendanges d'automne ils le boivent, eux, à Noël, pas toi, ni moi ! De quoi te réjouis-tu ainsi, imbécile ? Pourquoi te réjouis-tu ?

La rage l'étouffa et il dut s'arrêter de parler. Trofim continuait à balbutier en regardant au loin, de ses yeux bleus d'enfant, tout en souriant d'un air

heureux. Adam avait tout le temps envie de pleurer, ou alors d'assommer Trofim d'un coup de rame. Il ne fit ni l'un ni l'autre, mais se calma, tout en ramant avec rage ; ses bras s'engourdissaient et ses épaules, ainsi que les articulations de ses mains, le faisaient souffrir ; on aurait dit que ses bras, ses côtes, ses épaules, les paumes de ses mains, ses doigts, se préparaient à se détacher en petits morceaux. Mais il s'entêtait et serrait les dents et jurait et blasphémait au fond de lui-même et frappait, plein de haine, l'eau de ses rames.

Quant au vent, il continuait à hurler, tout aussi indompté, la mer accourait vers eux en faisant éclater sa colère sous forme d'écume bouillonnante et jusqu'à l'horizon l'on n'apercevait rien d'autre que de l'eau agitée, des nuages déchiquetés par le vent, la tempête et l'air chargé d'eau salée et froide. Quand cela allait-il prendre fin ? Si du moins cela se calmait tant soit peu, afin que vous repreniez haleine, afin que vous ramiez un peu moins fort, ou qu'un seul se contentât de ramer — ou tout au plus deux, sur trois. Car voilà Trofim qui n'en peut plus et voilà oncle Filoftei, qui était fort comme un bœuf, qui faiblit à son tour. Adam apercevait sa nuque halée par le soleil, rougie, avec sa peau rugueuse envahie par les poils et coupée de deux rides transversales. On aurait dit qu'à présent la nuque de Filoftei s'était rétrécie et qu'elle était devenue terreuse ; le bœuf avait maigri, il avait maigri, le pauvre oncle Filoftei... Le cœur d'Adam se serra de pitié. Il ramait de toutes ses forces, de ses bras endoloris ; ahuri, privé de sommeil, il glissait dans le vide, sautait en l'air, tombait sur un côté, ses rames se heurtaient à son insu à la surface de l'eau, son dos était mouillé et glacé et cependant Filoftei Romanov lui faisait tellement pitié qu'il avait envie de pleurer ! Et cela surtout lorsque Filoftei tourna la tête et lui jeta un regard par dessus son épaule. « Je suis f...u — disait ce regard-là. Adam ne m'en veux pas : je n'en peux plus ; je suis f...u ». Les yeux, couleur de plomb, de Filoftei étaient à présent nets et clairs, son nez s'était émacié ; sa face était vide. Adam avala ses larmes ; il était secoué par le désespoir et par une rage terrible. Il dit à haute voix — il ne pouvait lui-même se rendre compte de quoi il avait l'air en disant cela :

— Oncle Filoftei ! Quand nous serons de retour à Danilofca, ne me gardez pas rancune, et emmenez-moi encore en mer avec vous !

Filoftei ramait en lui tournant le dos, sa tête tombant sur sa poitrine. Adam hurla :

— Oncle Filoftei ! Vous m'entendez ?

Filoftei hocha la tête et le regarda par dessus son épaule. Il hochait la tête tout en souriant : oui, il continuerait à emmener Adam en mer avec lui. Son sourire était tel, que le gars se mit à terriblement maudire le vent, la tempête et la mer et le métier de pêcheur et Ehtei, le maître de la barque et des outils de pêche, et la misère et la vie et le ciel et la terre. Il grimaçait de rage au point qu'on apercevait ses grosses dents, et son visage était blanc comme un linge. Filoftei cessa de ramer. Pelotonné au fond de la barque, qui le faisait rouler et se cogner tantôt à l'un des bords, tantôt à l'autre, il avait abandonné les rames et s'affairait auprès de certaines amarres, il avait attaché l'écope, il enlevât sa paire de rames de leurs tolets et les attacha à la ceinture qui retenait les membrures. En entendant Adam qui hurlait et blasphémait, il s'assombrit et dit :

— Si Dieu nous noie, je serais bien près de croire qu'il le fait à cause de ton manque de foi ! Je sais toutefois misérable pêcheur que je suis et n'ai guère de droit de juger qui que ce soit. Mes péchés suffisent pour attirer le châtiment sur nous tous...

— Vous mentez, répliqua Adam. Vous mentez ! Pourquoi nous noierait-il ? Je suis jeune ! Je veux vivre. Je veux à mon tour avoir femme et enfants. Si je me noie, ma pauvre mère mourra de faim. Est-ce ce là un péché ? Qu'ai-je fait ? Quant à vous, vous n'avez guère de péchés. Vous ne mentez pas, vous ne volez pas, vous ne buvez pas, vous priez Dieu sans cesse et vous avez femme et enfants ! Pourquoi nous noierait-il ? Que lui avons-nous fait ! Ce n'est pas juste !

Filoftei attachait à présent de longues amarres à la ceinture qui retenait les membrures. Il attacha l'autre extrémité de l'une d'entre elles autour de sa taille. Tout en faisant cela, il interpella Adam d'une voix brusque mais lasse :

— Tu te permets de juger Dieu ? Sais-tu ce qui est juste ? Tu juges l'orage ?

Adam se tût, tout en serrant les dents et en serrant si fort les rames de ses doigts, que les osselets de l'extrémité de ses poings devinrent blancs. Il n'était plus que révolte effrénée. Il s'était tu parce qu'il venait tout juste de se rendre compte de ce que Filoftei faisait : ce dernier accomplissait l'ultime rite des pêcheurs de haute mer. Après s'être attaché lui-

même, il se faufila lourdement par dessous le banc de nage et attacha Trofim également, avec une amarre assez longue pour qu'il ne fut pas cloué à bord, mais pût nager le cas échéant dans le voisinage de la barque renversée. Trofim se laissa attacher sans mot dire. Sa tête pendait et ses yeux se fermaient. Il ramait inconsciemment, sans vigueur, souvent même sans atteindre l'eau de ses rames, ou éclaboussant ses rames, ou en éclaboussant ses compagnons. Les vagues bondissaient et secouaient la barque plus fort que jusqu'alors, car Adam, seul, continuait à ramer. Filoftei retourna à sa place. Adam cria :

— Attachez-moi aussi !

Filoftei l'attacha également ; pendant ce temps-là, Adam continuait à ramer de toutes ses forces. Il lui sembla soudain que Filoftei ne le laissait plus ramer et il se mit à crier :

— Faites-moi place ! Mettez-vous de côté !

Mais Filoftei s'entêtait. Que lui voulait-il ? Enfin. Adam comprit et se laissa faire. Filoftei le serra dans ses bras, le baisa sur les joues, en frôlant ses oreilles de sa barbe mouillée et fit sur son front le signe de la croix.

Puis il se mit à genoux, dans le fond de la barque, les genoux écartés, afin de ne pas perdre l'équilibre, et se mit à prier à haute voix :

— Notre père qui êtes aux cieux, que votre nom soit sanctifié, que votre règne arrive...

— Il arrive tout de suite ! dit Adam. Ayez un petit peu de patience, car il arrive tout de suite !

— ... que votre volonté soit faite, sur la terre comme au ciel.

— ... sur la terre, comme sur la mer ! dit Adam en riant sauvagement.

— ... comme sur la mer, répéta Filoftei inconsciemment, qui poursuivit sa prière.

Adam sentit tout à coup que ses bras étaient fatigués et mous ; à quoi cela rimait-il de continuer à ramer ? Il replaça ses rames à l'intérieur de la barque et se mit à les attacher avec une indifférence qui le surprit lui-même, comme l'on est parfois sur-

pris de ce que l'on fait en rêve. La vague gris-verte s'éleva au dessus de leurs têtes, fit couler sa crête et la barque se hissa obliquement jusqu'au faîte, puis glissa et s'arrêta de travers dans une casse d'eaux luisantes, sombres, traversées par des tourbillons et des vagues plus petites. La seconde vague rejoignit la barque par le flanc, la souleva à quelques mètres de hauteur, l'emporta sur sa crête, et lorsque la crête s'enroula sur elle-même, elle renversa la barque et la plongea dans le bouillonnement blanc de l'écume. Lorsque la vague eut passé, le ventre noir, mouillé, luisant de la barque retournée, dégringola du sommet. Les têtes des trois pêcheurs émergèrent à ses côtés. Puis arriva la troisième vague qui retourna encore une fois la barque et l'engloutit. Lorsqu'elle reparut, une amarre s'était enroulée autour d'elle. Un homme était accroché à la barque ; le second n'était plus visible ; le troisième nageait. Une autre vague vint, qui le renversa à nouveau. Quand elle eut passé, un homme était couché sur le fond de la barque renversée. Il y était étendu sans mouvement. Le dos du second flottait à la surface de l'eau, sa tête, ses bras et ses jambes se trouvant sous l'eau. Le troisième continuait à nager.

IV

La vague avait arraché Adam de la barque et l'avait étourdi par son tourbillon d'air frais et d'eau. Le gars ouvrit la bouche toute grande, avala de l'air à pleins poumons, puis se laissa emporter par l'eau. Il se sentit soudain attaché par la taille ; le sang battait à ses tempes et il lui semblait que sa poitrine se brisait. Il émergea à la surface en faisant jaillir l'eau. A peine eut-il le temps d'aspirer une bouffée d'air, qu'une fois encore la crête d'une vague écrasa sur sa tête son énergie destructrice. Elle le retournait sens dessus-dessous, telle une poupée, tel un jouet. Elle l'empêtra dans la corde qui le tenait attaché ; elle lui cogna la tête contre la barque ; dans la mêlée confuse des eaux qui se recouvraient les unes les autres en nappes furieuses, il sentit à deux reprises, en passant, le frôlement d'un corps humain. Qui était-ce ? Filoftei ou Trofim, ou tous les deux — cela il ne pouvait le savoir, mais il prit garde de ne pas les

gêner de son amarre qui à chaque mouvement de la barque le secouait, en le tirant par le milieu. Dès qu'il émergeait à la surface, il aspirait l'air d'un seul coup, afin que la crête d'une vague écumante n'eût pas l'occasion de l'engloutir dans son bouillonnement. Il était étourdi, il perdait souffle, demeurait un trop long moment sous l'eau avant de revenir à la surface, et chaque fois il était sur le point de se noyer ; mais il possédait encore de la force et se débattait toujours librement, lui-même ne savait guère comment. A certains moments, les amarres des deux autres le coincèrent entre elles, toutes prêtes à le retenir sous l'eau ; d'un côté la barque le tirait, de l'autre, un corps lourd. Tout en se débattant avec désespoir, Adam tremblait d'épouvante : l'un des deux autres s'était-il déjà noyé ? Et lequel était-ce ? Pendant ce temps, un poids sur la poitrine et les oreilles qui tintaient, il se débattait afin de desserrer l'étreinte. La lumière grise du jour pénétrait à peine sous l'eau. Immergé, les yeux grands ouverts, Adam aperçut le bouillonnement argenté qui recouvrait sa tête, la forme allongée et noire de la barque, les serpents blancs-grisâtres que figuraient les amarres, ainsi qu'un corps sombre qui flottait au dessus de lui. Alors qu'il était sur le point de ne plus pouvoir tenir, sur le point d'ouvrir la bouche et d'aspirer dans ses poumons l'eau meurtrière, il réussit à percer à la surface et à respirer une fois, profondément. Ah... ! A ses côtés flottait le corps immobile de celui qu'il avait aperçu. C'était le dos de Trofim. Adam n'aperçut pas son visage. Au même moment une autre vague lui fit faire la culbute, le heurta à la barque, enroula l'amarre autour de la barque et Adam se trouva cloué sur le bois goudronné, les cheveux tombants, à quelques doigts de la surface de l'eau. A côté de lui, et en tout point pareil à lui, se trouvait Filoftei, la tête pendante et sa barbe pointant vers le ciel. Sa bouche était entr'ouverte et il montrait ses dents. Ses yeux regardaient fixement le ciel gris, sur lequel se pourchassaient des nuages noirs, comme de la fumée de charbon. Adam aperçut tout cela en une fraction de seconde et se retrouva à nouveau sous l'eau, la tête en bas, attaché et soudé à la barque. Il se débattait avec rage, afin de dérouler l'amarre qui entourait la barque ; il y réussit enfin et se reposa couché à plat ventre sur le fond goudronné de la barque, aux côtés de Filoftei, couché sur le dos, attaché et noyé. Mais il n'eut que le temps de respirer une fois et les vagues renversèrent de nouveau la barque et Adam se retrouva en train de nager à une distance de dix mètres d'elle. Et encore une fois, une vague géante l'immergea, et encore une

fois il lutta pour revenir à la surface, pour qu'à nouveau des tonnes d'eau s'écrasent sur lui en écumant...

Longtemps, très longtemps, il ne put jamais dire combien de temps. Il sentait la seconde fatigue, la dernière, celle d'après, s'emparer de lui, il sentait qu'il serait mieux de s'abandonner, de ne plus se débattre, il sentait que se noyer représentait le repos et le salut. Mais alors, triomphait à nouveau en lui l'énergie invincible de la vie, la colère et l'esprit de révolte. Il luttait plein de ruse contre les vagues. Il évitait la barque et s'éloignait d'elle lorsqu'il voyait les vagues s'approcher, se hissait sur elle, afin de se reposer, lorsqu'il lui semblait qu'elles lui laisseraient quelques instants de répit. A l'approche des crêtes écumantes, il tenait entre ses mains l'amarre et nageait à la hauteur de l'extrémité antérieure de la barque pour qu'elle ne le heurtât pas à l'instant où : elle se retournait. Il luttait contre les vagues et contre la barque, comme il aurait lutté contre des êtres animés et hostiles et il ne se fatiguait pas. Il n'avait jamais su qu'il recelait autant de force en lui. Il ne le savait pas, même en ce moment-là, car il ne pensait guère à lui. Ses pensées étaient aussi confusément mêlées que les vagues. Elles s'envolaient vers la maison, revenaient ici, à l'oncle Filoftei que l'eau avait détaché de la barque et dont le corps flottait plus loin, en se heurtant à celui de Trofim ; puis, dans le grondement étourdissant des vagues et de leurs chocs qui ressemblaient à l'effondrement d'un mur, ses pensées s'anéantissaient complètement, laissant place à sa volonté tendue, passionnée, de s'opposer au danger et de le vaincre.

●

Lui-même ne savait pas ce qui était arrivé. Il était fatigué, glacé, engourdi, ahuri. Il nageait inconsciemment. Il regardait le ciel ; vers le sud — où était-ce là le nord ? — le ciel était bleu. Les crêtes des vagues s'effaçaient. Un vent différent soufflait. Il n'était pas aussi froid et soufflait du côté opposé ; voilà pourquoi se réduisaient les crêtes d'écume, voilà pourquoi ne volaient plus à travers l'atmosphère des rideaux de gouttelettes, voilà pourquoi il n'était plus depuis quelque temps menacé de noyade par toute vague qui arrivait sur lui. Il grimpa sur le fond de la barque renversée et se reposa, le visage collé au bois goudronné, rugueux — du sable avait été mélangé

au goudron. Puis il se laissa glisser à l'eau et essaya de remettre la barque à flots. Il n'y réussit pas. Il fit une seconde tentative et fut sur le point d'aboutir. A la troisième tentative la barque se mut lourdement et se retourna en béant vers le ciel. Elle était à peu près immergée, pleine d'eau. Adam Jora grimpa dedans et chercha à tâtons, les bras dans l'eau jusqu'aux épaules, l'écope que Filoftei avait attachée (Filoftei et Trofim flottaient à la surface de l'eau, raides, couchés à plat ventre sur l'eau). Il se mit à jeter l'eau hors de la barque et jusqu'au soir continua à la vider. Un soleil rouge se couchait sur un horizon limpide, l'eau était d'un bleu d'acier, les vagues s'étaient sensiblement calmées. Adam Jora avait vidé la barque, avait détaché les rames et les avait remises à leurs places. Il travaillait inconsciemment, sans rien sentir, comme s'il dormait. Ce fût-il coupé un doigt à ce moment-là, ou une main, qu'il n'en aurait rien senti. Et si quelqu'un l'avait aperçu, il ne l'eut pas reconnu.

Il se pencha par dessus le bord de la barque. Il tirait sur l'une des amarres. Le corps de Trofim vint sur l'eau jusqu'à la barque. On aurait dit un poisson, tel arrivait-il, obéissant, sans vie... C'était là Trofim. Adam le prit dans ses bras, le hissa dans la barque et l'étendit au fond de la barque sur les membrures. Puis il tira Filoftei et le coucha également dans la barque. Les deux avaient les yeux ouverts. Adam les leur ferma. Une petite croix en fer, passée sur un cordon, pendait au cou de Filoftei et dépassait de sous sa chemise. Adam la replaça sous la chemise, entre les poils mouillés qui couvraient la poitrine de Filoftei. Puis il passa ses doigts sous le col de Trofim : le cordon, ainsi que la croix se trouvaient là. A cette époque, tous les pêcheurs de Danilofca portaient semblables croix. Adam en avait une également : sa mère la lui avait donnée en même temps que sa bénédiction. Il la chercha de sa main en tâtonnant. La croix ne se trouvait plus là. Pour sûr que le cordon avait cassé, alors qu'il se débattait dans l'eau. Il ne l'avait plus. Il haussa les épaules. A quoi aurait-elle encore pu lui servir ? Ces deux-là avaient bien leurs croix.

Il restait assis sur le banc devant eux, les mains posées sur les genoux, et les contemplait. A présent qu'ils n'avaient plus les yeux ouverts, ils semblaient dormir, ou faire semblant de dormir, car Filoftei montrait ses dents dans une sorte de sourire. Adam sentit que quelque chose l'étouffait, peu à peu, dou-

cement, doucement, et tout à coup se mit à pleurer. Il pleurait en sanglotant et bredouillait :

— Qu'avez-vous fait ? Oncle Filoftei... Trofim... Qu'avez-vous fait ? Qu'avez-vous fait ?... Comme s'ils étaient responsables de quoi que ce soit ; comme s'ils avaient commis une faute.

Nul ne répondait. Des alcyons criaient à quelques centaines de brasses de là : qui sait ce qu'ils avaient bien pu trouver. Dans la barque le silence régnait. Adam soupirait, tout en se calmant. Puis, lorsque la nuit tomba et la Grande Ourse s'alluma au ciel et, par dessus elle, l'étoile du nord, Adam Jora, épuisé se mit à ramer doucement, vers l'ouest où il devait rencontrer la terre.

PETRU DUMITRIU.

(Traduit du roumain par MONA AGÎRBICEANO).

Petru Dumitriu (né en 1924, à Bazias, Roumanie, lycée à Tg.-Jiu, philosophie à Munich) est le plus marquant des jeunes écrivains roumains. Ce qui précède est le premier chapitre de son « Oiseau de la Tempête », roman paru en 1955 à Bucarest, en 1957, en russe, à Moscou, et en allemand à Berlin.

RENE MENARD

REQUIEM

A ma grand'mère

Voici qu'il faut ouvrir de mes mains
L'air le plus limpide, le matin
Le plus jeune et vous lever, Rosées !
Chênes ! j'ai besoin de votre fibre dure
Et fière parmi les peuples de la nuit.
Je vous confie les chants d'une vieille Ophélie...
Tandis que vos racines retiennent
Mes sables et le terrible humus.

O mes parfums, mes oiseaux
Sans ombre sur la terre
Qui repose sous ces feuilles mortes
Et cet œillet désert ?

Qu'importerait mon ombre à l'ombre d'un jeune
Soir qui te déchires de ces oiseaux criards [homme ?
Laisse échapper ces mots en qui la mort résonne.

Repose, mon aimée. Les volets sont ouverts.
Une lampe qui brûle allume des rosiers.
Ce monde est fermé. Jamais plus les maisons
Ne trembleront pour toi dans la fuite des rues
Ni l'épais acacia n'allègera la nuit.

Repose, mon aimée. Le temps qui vient
Ne passe pour personne.

RENÉ MÉNARD.

JOSE PIVIN

MÉLOPÉES

La nuit avait un firmament tout piqueté de lunes et d'étoiles. Le vent soufflait sur la route : Hou !... Hou !... Un chien de ferme aboyait, un chien noir ébouriffé aux yeux horriblement jaunes ! La ferme passée, il n'y a plus que la route ! Entendez-vous le grincement des cailloux qui s'écroulent sous les souliers ? C'est tout, et le vent qui secoue de peur les peupliers.

Le diable, un vagabond aux yeux dorés s'était installé dans le firmament. Pour s'amuser, il caressait la lune de ses longs doigts. Il avait essayé de jongler avec les étoiles, mais jongler est très difficile, il avait seulement essayé. Enfin, mal diverti par ces jeux indifférents, tel un client assis à la terrasse d'un café las de plonger du sucre dans sa tasse trop pleine sans faire jaillir une goutte, la main pendante, parce qu'il n'avait plus rien à faire, le diable, son corps noir allongé sur je ne sais pas bien quoi, la queue à l'aventure, ses cornes pointant vivaces sur un front fatigué, le diable aurait été heureux de bâiller.

De temps en temps un souvenir venait immobiliser les minutes, puis de nouveau le temps les entraînait.

Au-dessous se trouvait l'école du village. Mal assis sur un fauteuil instable comme la crème glacée qui s'articule dans le creux de sa coupe, l'instituteur au front immense essayait de prêcher. Mais allez donc parler sérieusement de philanthropie et de discipline à un foule d'élèves ironiquement ou humblement pervertis.

Tout haut, bien allongé, le diable se versa un verre de cointreau. Il était si haut, que malgré son ignorance, il pouvait dire son goût sans crainte et il aimait le cointreau très fort, un peu sucré et parfumé.

En vidant son verre, il pensa que ce geste aurait si bien servi à terminer une pensée. Quand le diable avait une pensée, elle se déroulait magnifique comme si elle savait où elle allait. Et tout en remplissant un nouveau verre de cointreau, le diable imaginait une foule de jolies femmes et d'hommes intelligents en train de savourer sa pose nonchalante après une phrase lapidaire.

Hou ! Hou ! hurlait le vent, et dans ma tête, mon dos, je ne sais plus bien où, quelqu'un me pinçait : « Te prends-tu pour le diable ? » Et quelqu'un se mit à rire « Ha ! ha ! ha !, méphisto ganté de rouge yeux en amande et barbiche rousse comme un épicier ». Chercher qui me touchait ? On se retourne toujours trop tard.

L'instituteur avait fini la classe du soir, à l'école dans la mairie, un certain nombre d'heures au milieu d'un décor de chaire, de bancs et de cartes murales en toile cirée qui ne s'usaient pas vite, enfin « quelque chose de bien » avait constaté Mademoiselle en la déroulant avec sensualité. L'instituteur avait haussé les épaules. Il s'occupe trop de son œuvre et les détails rongent son front. Lui qui sait tout, ne comprend pas qu'on ne sache rien. Il a pourtant fait ce qu'il fallait pour cela, même un cadran solaire maçonné sur le fronton de l'école.

L'inscription au-dessus du cadran répète comme un moulin à prières : « il fuit, travaillez ». Il ? Qui ? — Le temps, répondent les bons élèves, très fiers de ce qu'ils savent. Pourtant ils n'ont pas le moins du monde pensé à ce qu'on voulait dire, au fond, tout au fond.

Au fond, entre deux grands dos arc-boutés de montagnes, il y a un ravin. Ses bords sont évasés, puis, il se rétrécit. Il y a des herbes entre les rocs qui descendent, très bas, et au fond du ravin, il y a de gros blocs, des arbres qui cachent un ruisseau, jaune dans ses cuvettes, clair insignifiant dans ses maigres cascades ; au fond de l'eau transparente il y avait encore un banc de sable, puis un rocher...

Le diable se versa un verre de cointreau. Il n'avait rien compris non plus, tout au fond. Alors il tourna ses pensées vers le cointreau qu'il buvait solitaire. Quand il recevait quelqu'un il offrait le whisky qui lui permettait de faire valoir les nuances de son accent anglais.

Il invitait toujours aux environs d'une heure quelconque. S'arrêter à un nombre simple est désa-

gréablement dur : dire à quelqu'un : « venez à deux heures ! » Mais « dans les environs », on se sent au large : il y a de la place pour l'amour-propre et les finesses du bon ton. Il y a de la place pour les horizons de plus en plus vagues, de plus en plus lointains, des ciels à découvrir comme autrefois des terres. Et le diable pour élargir un horizon toujours identique, se versa un nouveau cercle de cointreau ou d'horizon.

L'horizon, pensait un montagnard, c'est quelque chose de bien droit derrière les montagnes.

Un marin qui en avait vu beaucoup de faux, cherchait le bon, là-bas, derrière cette succession d'étendues embrumées.

L'horizon ! pensait le diable en regardant son verre de cointreau plein d'éclats et de reflets brillants comme des écailles... Il n'y pensa plus et sentit des reflets éclatants et brillants glisser dans son palais et dans sa gorge. Cela lui fit plaisir ! Plaisir ! Bonheur ! Ce bon dieu ! Ce brave diable !

Là-bas sur la montagne, dominant tout un creux, c'est la ferme.

Près du ravin, au milieu des champs et de quelques vieux saules, une maison blanche inhabitée. Plus loin, disparaissant peu à peu dans l'éloignement, d'autres maisons.

Toutes ont des toitures et des murs en rectangle. Cela fait un encombrement de blocs placés avec désinvolture, mais une désinvolture devenue long calcul. Il y a si longtemps ! L'utile s'est montré peu à peu.

La terre est couverte de maisons claires, sales, bien situées ou dressées dans un coin sombre. Et la terre s'est divisée en rectangles de murs et de toits rouges ou gris.

Au milieu de toutes ces maisons bigarrées, un personnage habillé de noir promène son bâton d'or et lance avec nonchalance ses jambes tuyautées.

Il regarde les maisons, passe tout près, discute avec ses goûts, avec les habitants : celle-là me plairait-elle ? Ceci me plaît ! Et il continue son chemin sinueux.

Le soir arrive, l'ombre des toits dédouble des rectangles, « la nuit tombe sur toutes les maisons de ma terre », pense le personnage, « et de l'autre côté, il fait jour sur les autres maisons ».

« Jamais je ne pourrai dormir alors qu'il fait jour, mais oui ! de l'autre côté de ma terre ! ». Les habitants sourient ou rient croyant l'entendre. Les habitants sont fixés aux maisons.

Le personnage a promené son bâton au bout du bras. Son costume sans plis est tissé en poussière.

Il se promène dans la nuit, entre quelques maisons, mais loin des lampes. Elles lui font mal aux yeux. « Seulement aux yeux ? » doute le personnage, « seulement cette petite question d'ombre et de lumière ? » doute-t-il encore. « Une pauvre, misérable lumière pourtant qui ne révèle que des maigreurs d'enfants. »

Les gens se sont installés comme si la nuit devait toujours durer. Chacun s'est retiré sous sa lampe par crainte de disparaître dans la nuit. Lui, n'a pas de maison, pas de porte à pousser pour se mettre à l'abri de la poursuite de la nuit. Mais il est redevenu calme.

Il n'est qu'un personnage ; rien ne peut lui arriver. Et il s'éloigne des maisons.

Au-dessus, comme la chair cuite d'un poisson, la lune est entourée de nuages argentés.

Le personnage a renversé la tête ; son cou s'éclaire et sa voix sort péniblement : « la lune est sur un plateau ». « Et moi je marche sur une scène » pense le personnage, laissant retomber la tête sur sa poitrine ; et la lune éclaire sa nuque. « Il y a partout des plateaux et moi je suis debout, dernier piquet d'une barrière démolie.

« Mon piquet noir se trouve sur un plateau noir », note le personnage promenant son noir fatigué, habillé de poussière, dans ce qui est moins noir.

Cela lui est tout à fait indifférent d'avoir noté cette sensation, mais il l'a notée, son bâton devenu noir et poudreux l'a notée aussi, et il se promène en

lançant ses jambes régulièrement n'importe où dans le noir.

Le personnage dit à son bâton : « Nous les maîtres de la terre, nous ne dormons pas. Nous attendons dans l'ombre la lumière qui vient de l'autre côté de notre terre. Il faut lui donner le temps d'arriver. Il y a bien la lumière de cette lune, mais c'est de l'argent froid. Nous attendons l'or chaud. L'or chaud s'avance de l'autre côté de la terre. Il va redorer mon bâton jusqu'à son poids total. Nous attendons l'or chaud sur la poussière ».

Après s'être mise toute nue dans un nuage sombre, la lune brusquement s'est montrée. Son corps blanc disparaît au sommet de sa route.

Le personnage s'est arrêté. Il est sans couleur, pas noir puisqu'il n'y a plus de blanc à côté. Il n'y a pas de nuit, puisqu'il n'y a plus de lune. Il y a simplement rien. Le personnage s'est arrêté. Son bâton s'est arrêté. La poussière de la route s'est arrêtée. Il ne cherche pas à voir les bords des plateaux disparus, et depuis qu'il ne marche plus, la fatigue le dresse tout d'un bloc. Il n'est soutenu que par son bâton. Il n'est pas encore confondu avec rien puisqu'il est debout et qu'il le sait. Et lentement, il renonce à la maîtrise de la terre. Il veut être rien dans ce qu'il appelle rien. La marée lumineuse peut venir, il ne la désire plus et son bâton l'a oubliée.

Le personnage s'est arrêté ainsi que son bâton dans ce qui est rien, et brusquement un déclic a craqué sèchement. Le personnage aux jambes nonchalantes s'est écroulé dans la poussière de la route.

En bas il faisait un beau dimanche. Les maisons blanches s'étaient écartées pour laisser passer les rues pleines de soleil et des groupes d'hommes discutaient, des groupes de femmes parlaient une fois séparées des hommes, des jeunes filles riaient sans plaisir et non loin d'elles, des jeunes gens oisifs plaisantaient. Loin du trottoir et des trous de la semaine, des enfants,

garçons et filles, jouaient dans la poussière en ayant bien soin de ne salir que les mains et la figure.

Au-dessus, il y avait l'azur, si bleu, que tous ces gens auraient pu se croire au bord de la mer en levant la tête. Mais beaucoup n'avaient jamais vu la mer et s'ils levaient la tête, c'était simplement pour constater que l'azur était toujours bleu et demander si le soleil approchait de midi.

Puis on vit le groupe des enfants s'asseoir au milieu de la route, sans souci des costumes du dimanche et regarder fixement en l'air. Les jeunes filles qui surveillaient les petits, par habitude, regardèrent aussi. Puis les hommes levèrent les yeux, presque tous en même temps. Les jeunes gens en firent autant, mais l'un après l'autre et seulement avec un prétexte. Le groupe des femmes hésita entre la terre et le ciel et fut enfin gagné par la force ascendante qui se dégageait de tous ces yeux levés.

Les réseaux de la ville semblaient couverts d'échassiers aux cous tendus.

Personne ne bougeait. Les conversations avaient cessé et les voisins n'existaient plus. Il n'y avait même plus d'azur car les yeux cherchaient mais ne regardaient pas. Ils auraient pu vivre ainsi indéfiniment en oubliant le temps.

Et puis les têtes se rabaissèrent et reprirent leurs anciennes occupations. Les hommes observèrent le soleil, leurs montres, marchèrent un peu pour s'assurer qu'ils existaient et que c'était bien dimanche.

Des épanouissements d'œillets dans la forêt, des aiguilles de pin mortes sur le sol, des houppes vertes au bout des branches. Sous les écorces, des larves saoules de térébinthe, et à côté la route, un tournant de route usée par la poussière ; plus loin un autre tournant, avec le même paysage, vu de plus loin et de plus bas.

Un cantonnier rattrape inlassablement la terre qui s'écroule. Il soigne la route, la grand'route qui relie les pays. Quand il en parle, il est très fier. On lui a donné cette fonction parce qu'il a fait la guerre, la merveilleuse guerre qui lui a emporté une jambe et donné une croix.

Maintenant il est cantonnier, mutilé, décoré. Il sait exactement ce qu'il est aujourd'hui, ce qu'il sera demain, et il ne s'occupe plus de lui. Il n'attend rien, ou plutôt si : l'heure.

Quelque fois, il secoue sa tête restée blanche à l'ombre de la casquette : c'est ainsi qu'il se plaint de son travail. Plutôt, il fait semblant, et seulement une ébauche de plainte. Au fond, il n'a pas à se plaindre. C'est une vieille habitude dont les grognements le bercent comme des balancements d'ours.

Chaque fois qu'il voit les couvreurs occupés à clouer des ardoises dans le village voisin, il remue la tête, très lentement, comme les larves des écorces et cela traduit son unique attente : il n'est pas encore l'heure !

Alors on ne voit plus que les deux tendons de son cou. Il prend une pierre et cherche à la caler.

Des voitures passent et cornent au tournant, mais le cantonnier n'est jamais au milieu de la route et il n'a pas besoin de se déranger. Sans tenir compte du fait que son travail le maintient dans un fossé, il n'aime pas le milieu de la route. Elle semble le provoquer, cette route, quand il se trouve dans son courant mort ; et il n'est plus très fort, à peine un simulacre de cantonnier flottant sur une monture maigre qui n'attend pas plus loin que le bout de son tournant .

Les couvreurs de toits ne donnent plus de coups de marteau ! Brusquement, le cantonnier a entendu le vide. Il s'est arrêté. La pelle sur l'épaule, il part en pensant qu'il est l'heure, simplement l'heure.

Il se dirige vers une auberge sans penser à ce qu'il y fera. Tout est réglé : il faut simplement attendre l'heure pour chaque geste.

Il disparut à un tournant.

Une voiture glissa sur les fleurs de ses roues. Elle allait régulièrement vite et le paysage suivait au bout de son rayon.

Le conducteur était attentif à chaque tournant et attendait la longue bande droite qui le conduirait à l'hôtel.

Au fond, se laissant lentement secouer sur les coussins, deux jeunes femmes attendaient qu'un jeune homme se taise, mais sans s'occuper de l'heure.

Devant elles, le jeune homme se donnait beaucoup de mal pour échafauder les cubes d'un esprit que leurs rires détruisaient. Puis les rires se turent. Puis le jeune homme se tut. Ils n'attendaient plus que l'arc béant du porche de l'hôtel.

Près de l'hôtel éblouissant de blanc, dans une villa de géraniums, une fillette attablée demandait ce qu'il y aurait après, au déjeûner, interminablement, sans vouloir qu'il y ait de dessert final.

La route traversait les bois, longeait les vallées, filait vertigineusement dans l'éclat fouettant de la lumière.

Il n'y avait plus personne dehors.
Un paysan bleu se hâta.
De nouveau il n'y eut personne.

Sur la route quelqu'un marchait en pensant qu'il n'y avait personne. Il avait senti chacun s'en aller, chacun emmenant avec lui une attente. Il avait attendu avec chacun et maintenant il n'attendait plus. Il pouvait aller n'importe où ; il n'y aurait personne sur la campagne où les attentes étaient absentes.

L'herbe séchait autour des pins où il s'assit et rien ne fut dérangé dans l'ombre de l'arbre. Il monta sur un rocher sans qu'il s'y dessinât une silhouette. Personne dans la lumière. Il pouvait se sentir libre. A perte de vue, il n'y avait pas d'hommes, pas de bêtes avec leurs oreilles attentives. Lui, il avait dépassé les limites des attentes et ne bougeait pas plus qu'un caillou. Il regarda autour de lui : la route avait râpé la terre entre les paysages. De chaque côté s'épaississaient des champs et des bois. La lumière pesait de tout son poids sur la route.

Dans la loge d'un artiste, avant le spectacle, une lampe ovale éclarait un miroir. Le verre était nu. Un homme en bras de chemise s'assit pour se raser. Son blaireau à la main, il plaqua de la mousse sur ses joues, sur le menton, puis sur le nez — où elle ne tient pas —, sur les yeux : les cils ressemblaient à des hérissements de meringue crue.

Il n'était pas nécessaire de se recouvrir ainsi le visage de mousse, mais l'artiste était très en avance. Il n'avait rencontré personne dans les couloirs. Et c'était l'habitude de se grimer qui lui faisait endormir ainsi ses traits de chaque jour pour chercher plus librement dans la glace les rictus d'autres visages.

Rendu hardi par l'écume savonneuse, il regardait parfois le bord du lavabo et il pensait au cou de porcelaine de la fille du concierge.

Il était heureux, déjà repris par sa gaieté de clown quoiqu'il portât encore son pantalon de ville ; et il badigeonnait son front d'une plaine de neige, puis dégageait le rouge de ses lèvres, fermait un œil pour voir avec l'autre l'aspect qu'il avait en dormant. Se recouvrant complètement de mousse, il ne laissait filtrer qu'un regard furtif entre les cils pour s'étonner de la pâleur qu'ont les grands hommes en plâtre.

D'un coup de blaireau il chassa une pensée de mort, enfouit un grain de beauté sous une épaisseur hirsute, enclot un éclat de rire et découvrit ses dents. Elles étaient très blanches et sa nouvelle peau admirablement lisse et soyeuse.

Les personnages savonneux s'éloignaient, cocons blancs dans l'épaisseur du verre, lorsqu'ils virent un œil qui pleurait.

La mousse voulut railler cette douleur raisonnable et lui donna un coup léger. Le miroir se vida. Le silence devint cruel. Il n'y avait encore personne dans les couloirs.

Entre les murs de la loge, devant le sang qui coulait de sa gorge ouverte, fantastiquement seul, le clown regardait sa lame prête à renouveler pour d'autres, le bruit sec, crevant la peau tendue.

Des vagues déferlent sur le sable. Des flaques fronçées par le vent se dispersent en écailles qui se resserrent et s'amincissent en s'éloignant. Sous le soleil pâle, l'air est secoué comme les vagues sur les plages du Nord.

La mer est d'un gris sablonneux et dans l'air passent des sursauts de lumière jaune.

Un galop de chevaux.

Après l'étendue plate de sable humide, les formes de la côte s'allongent pour accueillir. Très loin, on ne voit pas l'agitation de l'air.

Montés sur des chevaux blancs, un groupe de cavaliers et de cavalières avance, poussés par les écumes.

Les grains de sable sont plus gros. Les coquillages ont perdu leur laque.

Les chevaux galopent souplement. On entend derrière eux le roulement sourd des vagues.

L'eau tumultueuse s'éloigne. Les mares vidées s'espacent usées par le vent qui huit.

Les cavaliers ne pensent qu'au galop dans l'étendue qui lutte.

Contre qui la lutte du vent ? La lutte de la mer ? Les coups se prolongent au-delà des limites visibles. La lutte continuera quand ils seront partis. Mais un éclat du combat sans raison pourrait anéantir les cavaliers.

Ils sont en groupe serré et au galop des croupes blanches ils se hâtent sans parler.

Peu à peu s'élève une lisière de forêt. Les chevaux galopent avec plus d'entrain malgré l'effort dans le sable sec. Tournant le dos au mur du ciel, les cavaliers se montrent la ligne couchée de l'ombre.

Le vent n'est pas entré à leur poursuite dans le dédale des branches. Il passe au-dessus des arbres pour aller lutter plus loin, indéfiniment plus loin.

Les chevaux dressent la tête vers les cimes agitées, ou, flairent les écorces. Les cavaliers blonds parlent et rient assis sur les aiguilles sèches.

Les hommes se sont rapprochés des femmes, très doucement portés par le soir dont le gris s'obscurcit. Entre leurs bras enlacés les restes du jour subsistent.

A deux, ils gardent des lumières dans la nuit.

Au large, le vent luttait contre le vide en criant l'amertume d'être seul.

La mer luttait pour secouer sa solitude, avec une fureur écœurée.

Puis tout s'est tu, et insensiblement s'endort un calme obscur et solitaire.

Des arbres se découpent sur les pastels à peine bleu du soir.

Plus près, la lumière empoussière les écailles brunes des persiennes et sèche leur ancien épanouissement.

Plus près encore, s'élèvent les murs et les montants de la fenêtre qui encadrent les platanes.

Mais au bord des angles noirs, il y a une clarté amère qui dissout.

L'encadrement rongé par les acides du soir, le tableau des platanes est tombé, et le ciel trop clair s'étend seul, comme si aucune main n'avait jamais dessiné les arbres.

Le ciel s'étend, sans couleur, si loin dans tous les sens qu'une chose humaine s'affole. Elle n'a même plus la force des actes de désespoir.

Le ciel est trop clair et trop nu.

Aucun geste ne pourrait s'agripper à lui.

Et la chose s'affole, s'affole, jusqu'à l'étourdissement, buvant un flot de ciel clair cruellement immense chaque fois qu'elle ouvre les yeux.

Très doucement, d'autres tableaux apparaissent.

Ils n'ont pas de cadre et flottent, nets pourtant, formés de grains de poussière.

Sous le toit d'une lampe, on entoure d'amour léger, une image en papier qui brûla.

Les tableaux s'écroulent aux moindres contacts et, à peine entrevu, un bras nu de jeune fille, courbé pour enlacer, a disparu.

Dans un couvent, les couloirs dallés sonnent froid, mais peut-être une fumée s'élève-t-elle des chasubles et des costumes sombres, capable de porter d'autres haillons.

Chaque tableau renferme un asile entre les lignes de ses dessins.

S'abandonner à cette sécurité ? Mais l'amour des tableaux est fragile. Il s'est déjà tant de fois écroulé.

Dans le ciel froid, impitoyablement clair jusqu'aux insaisissables, il y a une sécurité certaine mais si lointaine qu'il faut un bond immense pour y parvenir, un bond aveugle, sans espoir.

Sous les verdures aux branches invisibles, un fouillis de rayons légers recouvre les plantes du sol. Une grande feuille trop lourde se ploie et son dos uni de tissu vert colore un ruisseau tiède ; partout monte le vitrail tissé de cuivre des pays chauds.

Un corps à peine bronzé s'allonge sur le sable. L'eau du ruisseau passe au ras de ses yeux sans qu'il la voie. Dans l'hospitalité insensible des plantes, il oublie.

Il chante avec l'eau polie, lourde et souple, il chante avec la forêt de couleurs et de sons un chant béant, glissant sur le silence.

Sous les hauteurs des feuilles, quand on se laisse tomber des terrasses de lumière dans l'atmosphère verte, tout au fond parmi les basses verdures, se trouve le corps brun au milieu du tissu vert taillé en plantes à coups de ciseaux.

La marche souple des Bohémiennes sur les routes. Leurs talons naissent dans la poussière comme deux œufs bruns.

On danse sous les platanes au bruit sourd de la mer. Et malgré la vivacité des pas, les robes ont des balancements mous et lents.

Un élan envahit peu à peu les danseuses, pointe les seins, trouble les yeux, lisse la longueur des cuisses.

Sons de fuseaux crevant de l'eau profonde. Des langeurs de guitare jouant pour déshabiller chérie. Haleines aux paroles perdues dans les remous.

Une femme et un homme viennent de se modeler parmi les gazes blanches. Ils se balancent et se cognent tel un voilier qui ronge ses amarres pour sortir du port.

Un bateau lance son étrave et murmure de vitesse. L'eau coupée retombe en tranches bornées d'écume. Le bateau est parti pour un long destin. Il accélère et le murmure grésillant du sillage devient uni et s'affine jusqu'à se terminer en sifflement aigu. Quand on arrivera...

Pas encore. Les voiles claquent, régulièrement plus vite, d'abord battement d'aile, puis bourdonnement plein. Un instant, le son s'est maintenu ainsi. Puis le seul maître à bord a commandé : frôler une bouée rouge ! Un phare blanc ! Et les voiles sont retombées devant l'à-pic d'un quai : escale !

Et le bateau reprend sa route. Les matelots sont à leur poste. Ils jouent sur les cordages de la vitesse. Leurs doigts nerveux s'échauffent aux articulations pour tenir la note.

L'équipage a lâché prise et bouscule les passagers dans un étourdissement énervé. Escale !

Le bateau vibre et s'élance de nouveau. A peine le temps de reprendre haleine. Le maître des voiles ne se montre plus.

Un choc si violent que les oreilles sonnent : escale !

Et le bateau bouleverse l'ancienne mousse et repart sur la note qui ne s'arrête plus. L'exaspération augmente. Horriblement, on étouffe. Le crépuscule ridiculise les gestes humains.

Le voilier file dans la nuit, you, you, you. Les genoux serrent le vent, les ventres se creusent, les poitrines se gonflent. You, you. On crie, on hurle. Vite, follement, avec les escales inutiles, les coups de freins qui font crever les gencives et jaillir le sang, pour bien montrer qu'on est son maître !

Son maître ?... et l'exaspération qui croît toujours, elle, sans jamais s'arrêter ?

Et ce corps, entre les dents ?

Secouons notre corps comme une fille usée, car la nuit entre sous ses paupières et un vent fou s'amuse sous ses jupes.

Je crois que le maître des voiles a eu peur. Mais oui, il a eu peur ! Il voulait seulement s'amuser et il a risqué d'être entraîné et détruit par ces mannequins courant le long des bastingages. Il a vu les masques assoiffés de lui, si prêts à l'engloutir ! Il a eu horriblement peur dans la nuit.

Il a tourné le bouton d'une aube livide. Et en souriant, quelques gouttes de sueur au front, il se penche de la dunette et regarde des formes tituber dans leur propre écœurement.

JOSÉ PIVIN.

JEAN SENAÇ

VERS LA BELLE DE MAI

Toi le plus rocailleux des exilés, le plus
sinueux des complices
tu portes la blessure intacte sur ta cuisse
de ces anciens débats où les chevreuils t'ont pris

O piège ! Dans le cœur quand ces animaux brament
c'est la sève qui tremble et l'air qui s'épaissit
rumeur épouvantable et sépulcral déduit
la nuit dans notre sang descend comme une balle

Et c'est l'heure que choisissent les remords
pour nous appeler vers des paysages arides.

●

Tu iras jusqu'à la mort
Le geste immanent du Verbe
sur le seuil te précède, et l'herbe
toute brûlée qu'elle est s'anime de lézards

Ce soir, quelle indigence ! et qui n'est que rancœur
Ah les grésillements du cœur
nous les écoutons
avec complaisance !

Mais le langage de l'amour ?
D'un bord à l'autre des fleuves, sur la route,
dans les grandes ferrailles déambulantes
regarde-le,
lui seul,
vanné,
sans syntaxe, déréglé !

O pluies néfastes !
rôles sans hauteur !
garnitures !
ne sommes-nous dans la rosée
que la trace d'une voiture ?

Le matin lacère les enfants,
avec sa cargaison de crécelles le soleil
les étourdit, l'aiguille de vitesse
traque nos muscles, les tatoue,
le jour éclate dans la roue
ô cadrans ! soleils mécaniques !
et sur douze cents kilomètres la rude parole routière.

●

La terre à son printemps par des lacis d'auberges
peut distraire le cœur,
le fleuve sur la berge
vient rendre ses poissons.
Morts ! ô morts en chemin
qui nous ramènent au matin
du Verbe !

Comme s'il suffisait de héler un taxi,
de changer de détours, de quitter ses amis
pour que le monde enfin se dépose, paisible,
sédiment de douceur et figure pensive
et nous dispense de la mort !

Une géométrie plus profonde nous veille
et grave dans le vent sa logique d'abeille.
Non, ni le sang, rien ne t'épargne.
Nous sommes à la merci d'un regret, d'une épargne,
presque des femmes (et conquérants !)

•

Au-delà des cageots, des avions, une ligne
de verdure, le gris nous engage à la mer.
Oh, s'éveiller les yeux gonflés de sable, l'hippocampe
tout frisé, paresseux, à l'orée d'une tempe !

Et la tempête ? O matrice ! ô gloire ! ô linceul !
perdue, perdue encore et gagnée au plus seul
de l'âme, fidèle et soufflante !

Cette hâte, cette hâte, c'était donc pour une réponse ?
ce marbre rien que pierre ponce ?
et tout le feu qu'une pincée de sel ?
Ah, dans mes mains sauvées une bolée d'eau fraîche
et les cils reliés sur la ligne du ciel !

•

A l'affût du grisou dans nos veines s'éclairent
de besogneux insectes, des ancêtres
austères.
Coupés du règne maternel
nous sommes déjà pris dans l'orbe de la vase.
Etait-ce cela votre orgasme :
Tu iras jusqu'à la mort ?

C'est donc de toutes parts qu'éclate la notion du Verbe
et que la mâture se courbe jusqu'à toucher les canyons
[de la mer.
Je connais une ivresse hautaine et sans recours,
la profusion des algues et l'ordre inouï du sable.
Ni l'épinoche ni l'oubli ne laissent en ce lieu de ponte.
Quelle confusion ! Que l'aigle et la mouette volent
au ras du même flot !
Quel gâchis d'écume ! Quelle honte !
Tendresse, quelle vanité !

Et malgré tout retourne au galet, considère
cet amour furieux, la fuite et la misère
de l'âme, l'allégresse amère,
le peu de temps qu'il faut pour que le vautour trace
de la mèche au talon la secrète grimace
et la chair dans la chair qui n'a su se trouver.

(O désir ! ô toucher ! Pureté sinueuse !
Les corps dans le soleil s'exaltent, je les chante,
je les arrache à la mesquinerie des masques,
ô sexes ! Liberté dans les élans de mer !

Mais eux, de tout cela, les faibles, les petits
ne saisissent que frasques
et dans le vent élargissant leur poussière
prennent pour l'arc-en-ciel la ridicule extase du paon).

La terre est loin qui bat pourtant à nos chevilles
avec sa cargaison de marelles, d'amies
et douce, une allusion rougissante à la paix.

Tu iras jusqu'à la mort assurent les sirènes
tu iras au-delà de la peine
— au-devant ! —
jusqu'à la Mer Inanimée.

Auto-Stop Paris-Marseille-Paris (Mai 1956).

P. S. — Le lecteur voudra bien admettre : « rumeur épouvantable et sépulcral déduit ». Héritiers de trop de rigueurs et de cristallisations crispées, nous devons avoir désormais le courage d'assumer aussi le mélodrame. La poésie de ce temps ne peut être que totale (et prendre en digestion tous ses prédécesseurs, y compris Ghil, les lettristes et les divins pompiers).

HALTE DU ROUCAS-BLANC

De mon cœur à moi
l'espace d'une aile
ne peut contenir
la trace du jour

Nous avons brisé
au bord des marelles
le premier baiser
Depuis vous passez

Nuits et paradis
chevaux de l'histoire
brûlent sous la peau
le tendre écheveau

Si ce n'est la mer
d'où vient cette écume ?
Le fer sous la plume
pourrit l'univers

Mon amour aigri
mon orange brute
le sable a comblé
caresses et luttes

Rien mais dans le vent
la pigne fidèle
la nappe et le vin
la mort et l'abeille.

Marseille, 11 Mai 1956.

JEAN SÉNAC.

HENRI KREA

MA MERE

Ma mère
les pieds nus dans la neige
me portait
ses bras robustes blancs
adoucissaient mes peurs
et je la regardais dans les yeux
qui pleuraient quelquefois
elle chantait
et mon courroux obscur
contre l'ennemi qui fuyait
qui me ressemblait
augmentait le volume
de mon chagrin

Elle allait travailler
la sueur contre
les beaux habits dont elle
me vêtait
pour montrer aux autres
qui étaient repus énormes
de sa sueur
qu'elle m'aimait au-dessus des montagnes
et que j'étais l'égal des gosses qui puaient
de nouveau
les sales bracelets de leurs parents adultères

ceux-ci me voyaient mal
ma mère me disait
ils sont jaloux
elle était orgueilleuse belle
et lavait leur linge de riches
pour moi

je dormais à peine
les plafonds de la chambre
les rideaux de province
je les apprenais par cœur
le soleil qui brisait
les persiennes
je l'enviais dans mon impuissance
enfermé comme un oiseau dans sa cachette
la gorge serrée j'attendais les fantômes
du cinéma lilliputien
sous la rainure de la porte

elle venait alors comme une sainte
elle dissipait la nuit
les chimères se sauvaient
elle m'apportait la chaleur
la vie
le quinquet bleuissait
ses lèvres

je la voyais s'assoupir
les étoiles fondaient sur son visage
je la voyais dormir
je voulais l'embrasser

le jasmin fleurissait dans le collier
sur son cou lucide
elle était tranquille

la transparence de l'aube éveillait sa fatigue
elle regardait la fin de la nuit
elle était fière de moi et me montrait à tous
elle partageait mes larmes

HENRI KRÉA.

PEIRESC

PAGES VÉRIDIQUES

Si variées qu'elles soient, les pages qui suivent ont pour trait commun de témoigner de cet état d'esprit que René Pintard a, dans un ouvrage important, appelé « le libertinage érudit ».

Chez Peiresc (1580-1637), le libertinage se caractérise en particulier par un refus de la vision officielle ou conformiste des événements, par une totale indépendance d'esprit et de jugement envers les personnes, par un scepticisme provisoire devant ce qui est invraisemblable, par un culte déjà scientifique du fait vrai et significatif.

Bref, on voit se dessiner dans ces pages deux tendances inverses, l'une de défiance ou de distance à l'égard des personnes, l'autre d'attention et de soumission à l'égard des choses. D'un côté affleure l'ironie, de l'autre le respect.

Servie par un réel talent de conteur, cette attitude fait l'originalité et le prix des pages qui suivent. Peiresc y transparaît au naturel : confiant et défiant, sérieux et malicieux, effacé et présent tout à la fois...

J.-P. BLANCHI.

N.B. — Rappelons que les *Cahiers du Sud* ont présenté dans leurs livraisons N° 319 et N° 329, sous les titres de « Pages Curieuses » et de « Pages Exotiques », d'autres écrits de Peiresc. Le lecteur, intéressé par tout ce qui touche à Peiresc et à l'époque pré-classique, voudra bien s'y reporter.

AU DELA DES PYRENEES...

Août 1612

Depuis que M. du Maine [1] est en Espagne, on lui a fait de grands présents.

Le premier fut d'une tenture de tapisserie de brocatelle d'or et de soie pour trois chambres de suite l'une après l'autre, toutes d'une parure. A cet article, la Reine dit qu'elle ne saurait rendre la revanche parce qu'en l'hôtel de Roquelaure qui est marqué pour le duc de Pastrana, il n'y a pas trois chambres de suite. On suppléera ce défaut en autre chose. Le lit de la chambre qu'on lui avait préparée était tout en broderie de perles.

Tous les matins, on lui porte de la part du Roi une grande quantité de pain, de vin, de toutes sortes de gibiers et de viandes. Les rôles en ont été envoyés de deça pour faire tout de même envers le duc de Pastrana.

On tient le train de M. du Maine de près de quatorze cents bouches pour lesquelles les présents qu'on lui fait tous les jours sont plus que suffisants de le nourrir de reste ; mais néanmoins, on ne laisse pas d'en acheter tous les jours beaucoup parce que c'est une *Corte bandita* où l'on baille à boire et à manger à tout homme venant ; et, tout le long du jour, il y a des gens qui ne font que verser du vin incessant à tous ceux qui en viennent boire par honneur et bonheur tout ensemble, ce disent-ils, de boire et de manger du bien du Roi de France.

Quand S. E. dîne, il entre un grand nombre de noblesse pour le voir manger et si quelqu'un de la troupe remarque sur la table quelque plat de viande qui soit à son gré, il ne fait que s'approcher de la table et, après une grande révérence (comme si c'était un *paraguantès*), il prend le plat honnêtement et le porte à ses compagnons et tous ensemble en

(1) M. 1.794, f. 396. — Pour mener les négociations qui devaient aboutir au double mariage de l'Infant avec Elisabeth de France et de Louis XIII avec Anne d'Autriche, France et Espagne avaient échangé deux ambassadeurs extraordinaires : Henri de Lorraine, duc de Mayenne et le duc de Pastrana.

mangent devant S. E. ; et après se font donner à boire et font des carrousses à la santé de S. E.

Les dames en veulent tâter aussi car il en vient souvent, mais ce ne sont que celles de basse et moyenne qualité et principalement des filles de joie, lesquelles viennent fort fardées et endimanchées pour voir manger S. E. ; et quand on sert la confiture, elles choisissent le plat qui leur agrée le plus et le vont prendre gentiment *con licenza de S. E.*, voire même boivent à sa santé fort assurément.

Enfin chacun se ressent de cette bonne chère car les plus Grands de la Cour y participent aussi d'autant que tous les jours, selon la coutume du pays, Son Excellence envoie un plat de sa table par grande caresse à un des Grands de la Cour, lequel plat a toutes ses appartenances pour un service entier, et y a grand nombre de pages bien habillés qui portent ce service en ordonnance les uns après les autres. Ce seigneur reçoit ce présent avec grandes démonstrations de reconnaissance de la faveur ; et en présence des pages font le département de tout ce service et en envoient à tous les autres Grands de la Cour, à chacun un ou deux plats afin qu'ils en goûtent tous, s'en réservant la meilleure partie pour eux et pour leur femme. Le lendemain on envoie le plat à un autre qui en fait une semblable distribution et ainsi change-t-on tous les jours...

(*) *M. du Maine écrit à Madame la Princesse de Conti que les Français n'ont fait aucune insolence : M. de Malherbe dit qu'il a vu la lettre.*

AMOUR ET RAISON D'ETAT

3 Juin 1613

A l'arrivée des galères à Livourne, il ne s'y est trouvé personne pour recevoir Mademoiselle du Maine (2) que le duc Sforza, la duchesse Sforza, sa femme et le duc d'Ognano, leur fils.

Le dit duc Sforza est un gros homme d'assez mauvaise façon, lequel n'abandonna guère le collier de l'ordre du Saint-Esprit et même durant toutes ces magnificences. La duchesse est une galante dame tout ce qu'il se peut, de la taille de la Reine à laquelle elle

(2) M. 1.795, f. 84. — Mademoiselle du Maine (Renée de Lorraine), vient épouser Marie Sforza, duc d'Ognano. Elle mourra à Rome en 1638.

ressemble fort de visage mais elle est si libre qu'elle joue à trois dés avec un laquais aussi facilement qu'avec des grands seigneurs. Le jeune duc, leur fils est âgé d'environ dix-neuf ans, sans point de barbe pour encore mais d'une aspect aussi laid qu'il se puisse dépeindre. Il était fort grossement accommodé car il n'avait point de bout de manche non plus que son père, point de rose à ses souliers ains seulement des aiguillettes et avait un rabat à grande dentelle, attaché au pourpoint avec deux grosses épingles, montrant de la séparation d'un demi-doigt entre la chair et le rabat. Il est toujours après à jouer avec les pages comme un enfant.

Ce premier aspect abattit tellement le courage de cette pauvre princesse qu'elle cuida pâmer sur le champ. On la conduisit en un palais que le Grand Duc lui avait fait préparer, où ils soupèrent tous ensemble. C'était un magnifique appareil mais cette princesse avait le cœur si serré de voir le jeune homme qu'il ne fut jamais en son pouvoir de manger un seul morceau ; dont la duchesse Sforza était grandement en peine.

On fit présent à la dite princesse, de la part du Grand Duc, d'un carrosse, estimé dix mille écus et d'une enseigne de quatre vingts ou cent mille francs. Tout cela fut défrayé par S. A. et conduit à Florence, où c'est que le Grand Duc et Madame la Granduchesse (*sic*) rendirent tout l'honneur qui se pouvait désirer à la dite princesse. Mais quand il fut question d'aller saluer l'archiduchesse, on la trouva si raide qu'elle ne se remua non plus que si une fille de chambre la fut venue saluer ; ce qui fut trouvé étrange et croit-on qu'il lui en fut fait reproche car le jour des noces cela excéda en familiarité comme elle avait excédé d'abord en gravité.

Le dimanche, les noces furent faites avec une insigne magnificence, tout aux dépens de S. A. Mais quand il fut question le matin de faire habiller l'épousée à l'italienne, il ne se vit jamais tant de pleurs et de sanglots avec une telle opiniâtreté qu'il fallut que la Granduchesse s'en mêlât et que l'Archiduchesse lui vînt remontrer elle-même, après des embrassements et caresses extraordinaires, qu'elle avait été contrainte de quitter son habillement pour prendre celui d'Italie. Enfin, après avoir longuement protesté qu'on se devait contenter d'avoir sa liberté sans lui ôter son habillement qu'elle pensait devoir conserver pour une espèce de consolation en sa servitude, elle se laissa vêtir.

Durant le banquet qui fut somptueux à outrance, elle ne mangea non plus qu'à Livourne sans pouvoir cacher ses sanglots en cette compagnie ; enfin l'un des siens lui étant venu tirer la table et l'ayant avertie qu'elle se ruinait de réputation si elle ne faisait au moins semblant de manger, elle prit quelques petits morceaux pour la forme.

Le bal fut aussi bien magnifique. Le Grand Duc le commença avec l'Archiduchesse, à laquelle on faisait une profonde révérence autant de fois qu'on allait danser ; mais elle ne s'en remuait du tout point, si ce n'est lorsqu'on dansait *il ballo del parlamento,* qui est une espèce de ballet où les hommes s'entretiennent impunément avec les dames, car elle suivait de la vue le Grand Duc, son mari, sans jamais l'en détourner — tant elle est jalouse !

Le soir, le mariage fut consommé, assez mélancoliquement.

Le lendemain, il y eut une *Comedia Reale* où l'on tient que le Grand Duc dépendit (*sic*), y compris le ballet, environ quatre vingt mille écus. Cette comédie dura six ou sept heures pour le moins, durant lesquelles le *sposo* fut toujours assis tout contre la *sposa* mais non seulement ils ne se parlèrent jamais l'un l'autre, ains ne se regardèrent jamais.

Ces magnificences durèrent sept ou huit jours qu'il ne se voyait que feux par l'air toute la nuit et affiquets, bals et comédies [3].

LE TRESOR, LE MAGICIEN ET LES DEMONS [4]

Avril 1621

C'est de fort longue main qu'il y a une tradition de certain grand trésor qui est en Provence entre les villes d'Aix et de Marseille ou les environs, fondée sur ce qu'en divers temps il s'est présenté tantôt des juifs, tantôt des maures, tantôt des turcs et des chrétiens mêmes, qu'on a tenus pour magiciens ou pour avoir eu des instructions des magiciens, concernant le trésor,

(3) Certaines indications ultérieures du manuscrit laissent à penser que Peiresc tenait ses renseignements du Premier Président Guillaume du Vair, lequel avait reçu « le général des galères ».

(4) M. 1.821, f. 360 (publication in-extenso).

pour en faire la recherche ; et, depuis quinze ou vingt années, il en est venu d'outre-mer deux ou trois, dont l'un fit creuser au lieu de Septèmes qui est à mi-chemin d'entre Aix et Marseille, un autre en autre endroit où c'est qu'on a employé des forçats de galère, et M. de Guise se laissa porter, à la persuasion de l'un d'eux d'y faire travailler et s'engagea en dépense de plus de six ou sept mille écus, sans qu'il se trouvât rien que fumée.

En dernier lieu, à ce qu'on écrit du 2 de ce mois d'avril, il s'est présenté un homme qui dit avoir appris d'autre qui en savait bien des nouvelles, qu'on tient aussi pour un magicien, qu'il y a un trésor dans le terroir de Lançon. (C'est un village situé entre Aix, Marseille et Arles, posé contre une colline, à côté d'un grand chemin aurélien que les Romains avaient fait et conduit jusqu'en Espagne, à côté duquel il se voit, en plusieurs endroits, des masures de plusieurs sépultures, mausolées et autres bâtiments antiques, selon l'usage des Anciens de vouloir être ensevelis en vue de grands chemins). Il dit que ce trésor consiste en trois figures d'or massif, grandes au naturel, représentant l'Empereur Constantin avec Sainte Hélène et sa fille, ce dit-il, et en plusieurs coffres pleins d'or, le tout enfermé dans une cave voûtée dans les ruines et masures de certains anciens bâtiments qui se voient contre une colline auprès du dit village de Lançon.

Il y a donc fait creuser ce mois de mars par permission de la Cour et avec l'assistance des officiers de madame de Mercure à laquelle appartient le dit village, et y a employé des paysans non seulement du dit village et autres voisins mais d'autres villages distants de celui-là de neuf ou dix lieues du pays.

Il a creusé de la profondeur de quinze cannes, qui sont quasi autant de toises, et a trouvé, en creusant, toutes les diversités de terre, gravier, sable et autres marnes aux mêmes mesures et distances qu'il les avait prédites conformément à son mémoire, même une grande plaque en table de marbre tout au fond, laquelle lui devait servir d'adresse et le conduire à une porte de fer ; et, ayant trouvé et ouvert la porte de fer, laquelle couvrait un soupirail de cave ou une trappe, propre à jeter des raisins foulés dans une cuve lors des vendanges selon l'usage du pays, il s'y est découvert une cave voûtée assez spacieuse.

Quand on y a voulu présenter des flambeaux allumés et toute autre flamme de feu, tout y était éteint dès l'entrée. et, d'autant que l'ouvrage du

remuement de terre fut achevé la veille de Notre-Dame de mars dernier, le dit jour Notre-Dame quelqu'un s'avisa d'aller quérir le cierge bénit de l'église, lequel on suspendit en l'air par le trou dans la dite cave sans qu'il s'éteignît durant quatre heures qu'il y demeura pendu toujours allumé.

Durant lequel temps, chacun s'essayait curieusement de discerner par le trou ce qu'il y avait dans la dite cave, autant que pouvaient permettre la petitesse de lumière dans l'obscurité de cette grande cave et l'éloignement des objets. Tant y a que, soit que les spectateurs fussent prévenus d'opinion sur le discours et mémoire du conducteur de l'œuvre, soit qu'il y eût de l'illusion des démons ou qu'ils aient pris une chose pour une autre, ce qui n'est pas impossible, les uns disaient y voir les coffres qui devaient être pleins d'or, les autres les trois figures d'or et les autres le sol même de la cave parsemé d'or et argent monnayés ; et, sur cette impression, trois paysans plus courageux que les autres s'offrirent de s'y faire dévaler pour aller voir que c'était, après avoir reconnu qu'il n'y avait point d'eau au fond ni autre chose dont ils dussent avoir peur ; dont le conducteur de l'œuvre ou magicien les voulut détourner, possible pour attendre que ses conjurations fussent achevées ou que le temps qui leur est quelquefois préfix et limité fût venu ; mais, contre son avis, par surabondance de courage, ils aimèrent mieux y descendre.

Aussitôt que le premier fut au fond, il fit un cri sans rien articuler qui pût faire connaître qu'il voulait dire ; auquel cri son frère voulut qu'on le descendit vitement pour aller à son secours et il ne fut pas plus tôt au fond comme l'autre qu'il fit un pareil cri, auquel le troisième qui était ami particulièrement de tous les deux frères voulut y descendre aussi, mais, dès le milieu du chemin ayant fait un semblable cri, on le retira en diligence et trouva-t-on qu'il avait le cerveau tout troublé. On retira les deux autres qui se trouvèrent tous deux morts embrassés, l'un étranglé qui avait la gorge toute noire et l'autre pressé par les flancs, en sorte que l'un ni l'autre ne pouvaient pas avoir rendu grande résistance. Ils étaient tous deux natifs d'un village distant de là de neuf lieues, appartenant à celui qui a écrit le premier avis de toute cette aventure. Après cela, il ne s'est pas trouvé d'autre qui eût le courage de s'y hasarder ; mais Mgr l'Archevêque d'Aix qui est le diocésain se résolvait d'y aller avec la Croix et l'eau bénite pour conjurer et exorciser ces démons.

Celui qui écrit ne dit pas avoir été sur les lieux de façon qu'on lui pourrait bien avoir imposé et donné une baille, et, lui l'avoir écrite innocemment sur la foi d'autrui car il est assez véridique de son naturel et ne mentirait pas à escient ; et quand bien le fait de la recherche serait vrai, celui de l'apparence de ces figures, coffres et argent parsemé pourrait bien être illusoire ou abusif; d'autant que, si c'est véritablement une cave à mettre du vin comme je pense, ce qui a semblé des coffres n'est peut-être autre chose que des tonneaux de vin ; car en un autre village de Provence, nommé Gaillet, situé entre Brignoles et Tourves, ruiné depuis deux cents ans lors des guerres de Raymond de Turenne, il s'enfonça depuis peu d'années une voûte de cave souterraine dans laquelle on trouva quelques tonneaux de vin dont le fût était réduit en poudre et dont le tartre servait de tonneau et contenait du vin épais comme de la moutarde et fort piquant et ardent à la langue. C'en pourrait bien être de même ici et, en ce cas, les trois figures pourraient n'être qu'autant de congélations comme celles qui se trouvent dans les antres et cavernes des montagnes, et, par même moyen, l'apparence de la monnaie parsemée au fond pourrait n'être que des petits cailloux ou des petits creux, faits en terre par les distillations de la pluie qui sont ordinaires en toutes caves souterraines.

En somme, il faut attendre un autre avis plus particulier pour juger de la vérité ou vérisimilitude de toute cette narration et pour être plus assuré qu'il n'y ait aucune supposition.

UNE FIERE REPONSE

Avril 1625

Le soir même, le même conseiller qui avait été au devant du Cardinal (5), alla jusqu'à Lambesc pour lui faire les compliments dont il était redevable en son particulier et dont il n'avait pu s'acquitter durant

(5) M. 1.797, f. 305 (extrait d'une relation de plusieurs ff.). — Le Cardinal-légat est Fr. Barberini, neveu du pape Urbain VIII, le Conseiller n'est autre sans doute que Peiresc lui-même (cf. lettre à son frère Valavez du 20 Avril 1625).

la matinée, interrompu par ces difficultés ni dans le reste du jour puisqu'on ne s'était pas arrêté dans Aix.

Aussitôt que le Cardinal l'aperçut, il le fit approcher et lui donna de grands témoignages du regret qu'il avait d'être passé par Aix de la sorte et de n'avoir pu donner au Parlement le consentement qu'il eût désiré et s'enquit soigneusement si Messieurs du Parlement ne s'étaient point contentés des honnêtes paroles qu'il l'avait prié de leur dire de sa part pour excuses ; et dit de plus qu'on lui avait dit que la ville était toute pleine de fièvres de pourpre ; que le clergé n'était point venu au devant, que le Cardinal Aldobrandino avait fait son entrée à Lyon solennellement, où le Parlement était allé au devant, conduit par le Président, en robes rouges et qu'on lui en voulait faire voir la relation.

A quoi il lui fut répondu que de pourpre, il n'y en avait pas eu trois malades depuis quelques mois, desquels il n'en était mort qu'un, qui avait fait tous les excès qui pouvaient produire ce mal et un plus grand, en quelque temps que ce fût.

Que tout le clergé était allé jusque hors de la ville et que s'il ne l'avait vu, c'était parce que le grand vent l'avait empêché de sortir jusque hors du dernier ravelin.

Qu'il n'y avait point de Parlement à Lyon, ains c'était un Présidial subalterne qui n'avait nulle comparaison avec les Parlements et que c'étaient des gens bien mal informés ou bien mal intentionnés qui lui avaient fait accroire ces bourdes.

Quant aux honnêtes paroles qu'il avait dites de Sa part aux Seigneur du Parlement, qu'ils lui en avaient su fort bon gré mais que certainement il était malaisé que cela fût suffisant pour faire cesser les déplaisirs de plusieurs qui tenaient qu'on les avait traités indignement et qui ne s'en pouvaient faire.

Il demanda incontinent s'il n'y avait pas quelque remède à cela et dit qu'il ferait tout son possible pour repasser afin de réparer tout cela et qu'il y viendrait ou plus inconnu pour aller descendre chez quelque ami particulier ou plus connu et avec ordre plus exprès du Roi, pour y recevoir les mêmes honneurs que lui aurait faits le Parlement de Paris, n'en voulant ni plus ni moins.

UN HOMME DE GUERRE

Décembre 1627

Tandis qu'il fut en Avignon [6], il envoya sa compagnie loger à discrétion dans le village de Barbentane de Provence, situé sur l'embouchure de la Durance au Rhône — dont ces pauvres habitants furent bien rudement traités.

Les Consuls d'Aix, procureurs du pays de Provence l'étaient allé saluer en Avignon et lui offrir ce qui pouvait dépendre d'eux pour son service et son contentement ; et, ayant appris en chemin ce logement et département donnés voulurent implorer sa grâce pour en être déchargés, mais il n'y voulut pas entendre et, sur ce qu'aucuns demandaient si son pouvoir comprenait la Provence, il dit que non mais qu'il n'avait tenu qu'à lui et qu'il ne fallait que deux doigts de papier pour venir au parchemin plus qu'il n'en fallait pour les mettre par après à plate couture et faire qu'ils s'en souvinssent. De sorte qu'il fallut prendre patience et ne plus sonner mot.

Il dit à ceux d'Arles qui l'étaient pareillement venu voir là qu'il voulait loger partie de son armée dans la Camargue pour y hiverner et être prêt à courir sur ceux de Nîmes quand besoin serait ; ce qui mit une grande alarme et fit venir le monde à toutes sortes de supplications et enfin aux offres et compositions.

●

(A Arles) il voulut aller souper chez Barracan aux dépens de l'évêque d'Albi qui y était logé et qui avait pendu le souper, stipulé à deux pistoles par tête pour quatorze personnes, entre lesquelles fut admis le sieur de Stoublon d'Arles. Tous les autres étaient de sa suite, jeunes gens de bon appétit et qui savaient bien faire carrousse. Il avait commandé à l'hôte en

(6) M. 1.827, ff. 401-404 (fragments). — Il s'agit d'Henri II de Bourbon, prince de Condé (père du Grand Condé). Muni de la « lieutenance générale des armées de S. M. dans les pays de Lyonnais, Dauphiné, Languedoc », il est chargé par Richelieu de mener la lutte contre les Protestants.

entrant de fermer toutes les portes et s'était fait apporter la bouteille auprès de sa chaire.

La fête ayant duré jusques à minuit avant que toutes les santés fussent bues ou rebues, il ne laissa pas d'être debout de fort grand matin, et, sur les quatre heures, le Premier Président d'Oppède (7) ayant su qu'il s'habillait s'en alla pour lui dire adieu et recevoir l'honneur de ses commandements ; et voulait attendre qu'il sortît de sa chambre mais on le fit entrer.

Il le trouva debout devant le feu avec sa robe de chambre, toutefois sans autres habillements que d'un seul haut de chausse et en chemisette, les jambes nues en mules de chambre, et, contre son lit avait tendu un autre lit tout joignant.

Les compliments ne furent pas longs.

M. le Prince vint reconduire ces messieurs jusqu'à la porte de sa chambre seulement, s'excusant plusieurs fois sur ce qu'il n'était pas habillé.

Il partit tôt après et prit le chemin de Saint-Gilles et de Montpellier, ayant mandé à ceux qui étaient dans le château de Vauvert que s'ils ne quittaient la place de bonne heure et s'ils l'attendaient là, il s'en irait à eux et les ferait tous pendre. A quoi ils obéirent.

ENTRE EGYPTOLOGUES (8)

Septembre 1633

Le R. P. Athanase Kirscher, allemand jésuite, étant à Aix le 3 Septembre 1633 m'a apporté son petit volume du rabbin Barachias Nephi de Babylone qui a écrit en langue arabique un traité de l'Histoire, Antiquités, Origines, Caractères hiéroglyphiques, Religion et Obélisques des Egyptiens, dont il n'a pas voulu me laisser transcrire seulement une page de la dernière partie.

. . . . . .

(7) Premier Président du Parlement de Provence, le sieur d'Oppède était venu d'Aix saluer à Arles le prince de Condé.

(8) M. 1.864, f. 228.

Je lui avais rendu le jour précédent l'autographe de ses *Prothéories ad apparatum hiéroglyphicum*, où il avait allégué certains petits mots de son Barachias et inséré l'interprétation d'un obélisque égyptien que le dit Barachias témoigne avoir vu sur le bord de la Mer Rouge et qu'il attribue à Osiris.

Et y avait encore inséré une sienne interprétation d'un obélisque mis en taille douce entre ceux de Rome en l'édition de Herwartius comme si c'était celui de Saint-Jean de Latran (9) ; mais je découvris incontinent que les figures étaient toutes supposées à la fantaisie du peintre comme des grotesques qui n'avaient rien de la manière ancienne d'Egypte et qui n'avaient aucun rapport avec les vraies figures hiéroglyphiques du même obélisque du Latran, qui sont répétées trois fois dans le même Herwartius. Ce que je lui fis voir et avouer enfin bien qu'avec peine car il avait rencontré de belles interprétations et biens autorisées, ce lui semblait, de toutes les figures contenues ou de la plus grande partie.

En quoi il y avait bien à admirer comme l'esprit humain est aisé à surprendre et comme l'imposture est aucune fois puissante ; dont il fut bien honteux au bout du compte.

D'autant qu'il m'avait écrit d'Avignon de faire transcrire ce chapitre de l'obélisque de Latran qu'il pensait avoir si bien interprété et de l'envoyer au sieur Baudier à Paris à qui il s'était engagé de parole de le faire avoir de ma main, comme il le lui eût baillé, s'il ne se fut trouvé chez moi ; et en eût bien eu du regret maintenant qu'il a été contraint d'avouer l'équivoque, qu'il en avait prise, ayant laissé, sans l'oser entreprendre, l'interprétation du vrai obélisque de Saint-Jean de Latran pour s'amuser à celui où il n'y avait rien de vrai que les dimensions et la forme de la pierre et ses ornements, toutes les figures ayant été supplées à plaisir comme des grotesques par quelque peintre qui n'avait pu se donner la patience de les pourtraire l'une après l'autre sur le lieu et qui s'était contenté de peindre sur le lieu la forme de la pierre et de ses enrichissements, croyant qu'il lui fût loisible de mettre chez lui telles figures et caprices que bon lui semblait comme choses inconnues en toute façon.

(9) Rappelons que l'obélisque de Saint-Jean de Latran fut érigé par Thoutmès IV à Héliopolis quinze siècles av. J.-C. transporté en 357 ap. J.-C. à Rome par Constance II et qu'il reçut son emplacement actuel en 1588.

Je lui avais envoyé en Avignon l'Ammien Marcellin pour lui faire voir ce qu'il rapporte de l'interprétation de l'obélisque transporté par Constantin, pour lui faire voir que dès ce temps là dans des auteurs grecs plus anciens on en rapportait l'écriture à des actions particulières et éloges d'un roi bien éloigné de ces premières origines où s'amuse son Barachias et où il s'était arrêté en ses Prothéories ; mais il ne fit point de semblant de l'avoir vu, et, quand je lui en parlais il ne se rendit jamais jusques à tant qu'il se vit surpris en l'équivoque des portraits dont il avait laissé le plus légitime et le plus fidèle pour suivre celui qui était tout supposé et incompatible à la manière et à l'antiquité que devait ressentir cet ouvrage en un temps qu'on n'avait pas encore introduit des couronnes rayonnées non plus qu'une infinité d'autres choses d'origine fort récente et qui ne se voient que dans les modernes grotesques, faits à plaisir en ces derniers siècles.

PEIRESC.

ALBERT BEGUIN N'EST PLUS

Nous avons appris la mort brutale d'Albert Béguin au moment où nous arrêtions le sommaire de ce numéro. Nous nous proposons de consacrer à notre ami disparu, dans une de prochaines livraisons, l'hommage que nous lui devons. Mais nous voulons sans attendre dire la peine qu'éprouvent les collaborateurs des *Cahiers du Sud* devant la mort de cet écrivain que sa très haute conscience rendait pour tous exemplaire.

Albert Béguin, rappelons-le, a publié aux *Cahiers du Sud* un de ses ouvrages les plus importants: *L'Ame Romantique et le Rêve;* il a également dirigé le recueil collectif sur *Le Romantisme Allemand,* et collaboré à de nombreux numéros.

Conscients mieux que quiconque de la perte que subissent nos confrères d'*Esprit* auquel Béguin, depuis la mort de Mounier, consacrait le meilleur de son talent et de son cœur, nous les assurons ici de toute notre sympathie.

C. D. S.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

VEILLEURS DANS LA NUIT

Je t'ai vue ensablée au terme de ta lutte
Hésiter aux confins du silence et de l'eau
Et la bouche souillée des dernières étoiles
Rompre d'un cri l'horreur de veiller dans ta nuit.

Je crois que Jean Paris aurait pu mettre en exergue à son *Anthologie de la Poésie nouvelle* (Editions du Rocher) cette strophe de *Douve*. Non seulement, parce qu'Yves Bonnefoy est sans doute le plus doué des poètes de cette génération, mais parce que ces vers pourraient s'appliquer littéralement à une époque crépusculaire ou apocalyptique qui remet en cause jusqu'à la validité de l'expression. L'ouvrage, le plus sérieux en son genre et qui fera date, présente treize poètes dont tous, à l'exception de Jean Grosjean (avec d'admirables traductions des Psaumes) ont entre vingt-deux et trente-trois ans. Naturellement il y a d'autres poètes de valeur parmi les jeunes, et j'ai même au hasard des parutions adjoint à cette étude l'un d'eux qui ne figure point dans cette anthologie, je parlerai prochainement d'autres tendances, il n'en reste pas moins que la sélection et l'essai préliminaire de Jean Paris répondaient à un besoin. Ses adversaires insinueront que cette anthologie est un peu trop exclusive, je dirais même sans méchanceté, « très haute couture ». N'empêche que tout homme cultivé se doit de la faire figurer dans sa bibliothèque. C'est la première fois que les non-initiés, désarçonnés par l'abondance des plaquettes ou la diversité des revues, se voient offrir l'occasion de juger les intentions ou les prétentions des jeunes poètes.

Rien de plus contraire à la conception traditionnelle du lyrisme, à l'exaltation de la sensibilité *par* le verbe que la poésie d'André du Bouchet. Ascèse du retranchement poussée à un tel degré que la conscience d'exister refuse de s'affirmer. se dilue en quelques notations transparentes. « *Quand je ne vois rien, je vois l'air* » ce n'est pas vain souci de poésie pure, de décantation formelle mais le drame d'une expérience : « *Je suis dans le champ — comme une goutte d'eau — sur du fer rouge — lui-même s'éclipse* ». Le dernier recueil d'André du Bouchet a nom *Le Moteur blanc* (chez G.L.M.). Effectivement c'est une poésie à voix blanche et de la page blanche, infiniment plus nue et dépouillée que celle de Reverdy, il y a trente ans. On songe aux grèves jonchées d'ossements chères à certains peintres surréalistes. « *Rien me suffit. Je ne suffis à rien. Le feu qui souffle sera le fruit de ce jour là... Je me dissipe sans renoncer à mon feu sur une pente droite. De pierre. Aujourd'hui ma bouche est neuve. Au bout de la descente, je recommence* ». Il ne s'agit pas d'aimer ou de ne pas aimer « *ce texte comme une pierre perdue, une deuxième fois arrachée à la terre, dans la chambre qui m'enrobe* ». L'aventure, le recours à l'écriture n'impliquent nullement le souci de créer. Pas plus de récréation du lecteur que de recréation du poète. Celui ci n'est fidèle qu'à sa propre exigence : « *Ce feu dételé, ce feu qui n'est pas épuisé et nous embrase, comme un arbre, le long du talus* » et il ajoute : « *Ce qui demeure après le feu, ce sont les pierres disqualifiées, les pierres froides, la monnaie de cendre dans le champ* ». Cette ferveur, cette lucidité désespérée forcent le respect. Allant jusqu'au bout d'une expérience de « néantisation » André du Bouchet n'admet aucune compromission avec l'art ou la littérature. On voit par lui que la jeune génération propose encore des cas d' « intégrisme » d'avant-garde.

« *Cette Polynésie de l'âme, un jour visitée de volcans imprévus* », ce vers de Jacques Charpier pourrait définir son propre lyrisme. L'originalité essentielle de ce poète de trente ans consiste peut-être à faire profession de culture, à assumer une vocation d'écrivain. On n'en voudra pour preuve que son *Essai sur Paul Valéry* dont les qualités d'exigence et de lucidité sont proprement exemplaires, et surtout l'*Art poétique*, en collaboration avec Pierre Seghers, monumentale compilation de grands textes critiques de toutes époques qui sera désormais un irremplaçable instrument de travail. Cet homme qui a brisé avec tous les interdits réputés d'avant-garde au point de se faire esthéticien fonde précisément sa démarche poétique sur les contradictions dont il a mieux que personne conscience. Pour un lecteur superficiel qui s'en enchanterait d'ailleurs sans arrière-pensée le dernier recueil de Jean Charpier, *Le fer et le laurier* (chez Seghers) proposerait uniquement, et jusqu'au pastiche parfois, une imagerie

et une parade verbale proches de Saint-John Perse. Si des malintentionnés parlaient à ce propos de formalisme ce serait, je crois, à contre sens. C'est précisément parce qu'il ne se piquent plus d'originalité formelle que certains de nos jeunes poètes suivent d'aussi près Perse, Char ou Milosz. Pourquoi parler d'académisme quand il s'agit d'œuvres inspirantes qui comportent aussi bien une esthétique qu'une morale ? Rien ne prouve que des mutations brusques, à plus forte raison provoquées, soient souhaitables. Il se peut que l'ère des expériences ouverte il y a plus d'un siècle soit révolue et que s'instaure un style d'époque. Dans ce cadre donné l'originalité ne se manifesterait plus que par des nuances dues aux différences de tempérament, voire aux gaucheries inévitables, au gauchissement plutôt de l'imitation. Il en résulterait des œuvres plus accessibles au lecteur non initié sans que le poète aliène pour autant rien de sa liberté. Il me semble que c'est dans cette perspective qu'il convient d'apprécier les splendeurs d'un livre comme *Le fer et le laurier*. De grâce, qu'on ne lui reproche pas une beauté trop égale, et à certains égards toute faite ! Car ici le pathétique existe bien, mais en filigrane, et en fin de compte pour reprendre un terme dont on a abusé, Jacques Charpier est aussi engagé que quiconque. Nous sommes loin avec ce poète du demi-siècle de l'impassibilité parnassienne, à plus forte raison du dilettantisme. Il ne se complait point dans la beauté qu'il suscite, il la sait menacée et en éprouve toute l'amertume :

Toi, qui n'avais pourtant que les saisons pour joug et le soleil pour juge
Tu étais épié par l'Histoire
Sa voix, un jour inculpa la beauté de la Terre

Si la « Dédicace » et « L'Accordée » sont vraiment d'édéniques poèmes d'amour où l'on voit littéralement « *des lions boire à la coupe d'une rose* » la « Petite liturgie guerrière en l'honneur du printemps » est une enluminure à la fois apocalyptique et messiannique, tandis que « Seuil de la Terre, ou la nuit de Gibraltar » se situe moins dans la féérie visuelle que dans le sentiment tragique de l'Histoire. Avec « Les maléfices du matin », Charpier, évoquant l'aube sordide de la grande ville industrielle, pose le problème le plus angoissant que vit aujourd'hui tout poète, celui de sa présence au monde, de son devoir social :

Alors, homme du doute, de l'envol, de l'esprit au désert et des caves savantes
Une faille se creuse en ta chair alertée.
Et tu arrives, hors d'haleine, au seuil où tu fus appelé...

Mais voici que des cours d'hôtels morts te reçoivent,

Dans un parfum de vieux vélins, sous des lambris à têtes de perruches précieuses,

Et parmi des échos de disputes anciennes et d'idées folles à masque de soie noire,

— Dans les grands corridors de la lune, il est d'étranges confidences ! —

Tu es ravi à tous ceux-là qui t'attendaient.

Ah ! quel carrosse de cadavres et de plumes d'oie traverse le présent !

Ah ! qu'il est d'échappées au travail de violence, et à cette grand'roue de malheur quotidien !

Et comment te charger à la fois de l'algèbre du cœur et de ce haut devoir suspendu aux étoiles !

Ton vieux bonheur, telle une énigme consumée, agace, aux sous-bois du passé, le mufle de tes chiens.

A voir comment est ci-dessus traité le thème de l'évasion on est à même d'apprécier la rhétorique de Charpier. Elle ne se fonde pas seulement sur un contenu intellectuel explicité à coup d'éloquence, elle a également recours à la sensibilité, et par les plus subtiles invites. Il faut lire de bout en bout un poème comme « La Corne de Cronos » pour mesurer l'ampleur du souffle du poète car toutes ses images même d'érudition ou d'archéologie sont moins méditées que « respirées ». C'est cette alliance intime des images plastiques et des données intellectuelles, c'est l'unité, la nécessité du mouvement qui fait l'originalité profonde de Charpier. Qu'importe si par instants ses énumérations tournent au procédé, si les visions font trop riche, cinémascope et technicolor, il suffit que les unes et les autres se condensent aussi en admirables formules, celle par exemple des « femmes-violons » à propos des Vénus préhistoriques. Il suffit surtout que ces opéras fabuleux aient de prestigieuses « ouvertures », comme dans « L'Eté noir » où Charpier, entre les enganes de Camargue, exprime l'angoisse de la prise de conscience de l'histoire :

La paix qui fut en moi le cède à l'inquiétude des roses de l'écume.

Je ne sais où porter le fer et le laurier.

Et sous ce ciel d'alun et de canards sauvages, je vais traînant la lourde succession des temps,

L'haleine fauve de ce monstre dans mon cou comme il en est, en pays chaud, du vent qui prélude aux orages.

Il dira aussi la vanité de tout recensement des souvenirs, du repli de l'être sur soi : « *L'homme, pour lui-même, n'est rien qu'un nocturne miroir.* et s'efforçant de dégager de l'angoisse même des raisons d'espérer il concluera cependant « *Mais l'homme porte en lui et l'orage et la torche* ».

C'est finalement dans l'exercice de l'imagination que repose à la fois l'équilibre personnel du poète et la beauté menacée du monde. Satisfaction illusoire peut-être, et qui n'est pas justifiable rationnellement. Charpier en convient lui-même qui écrit :

Et je suis, dans le soir, étrangement blessé
De ce plaisir sans âge ni raison,
Qui met des fleurs de lune blanche dans le bec des oiseaux.

« *Nous sommes infiniment proches de la bouche des Pythies* », écrivait Charpier, exaltant une Provence mentale, pays « dont le nom est envol d'aigles blancs ». Et de fait son lyrisme prophétique n'est pas simplement inventaire de souvenirs, déballage de sensations, s'il réhabilite une beauté naguère condamnée ce n'est point pour en jouir égoïstement mais parce qu'il voit en elle un gage de libération humaine. La même conviction inspire, semble-t-il, Edouard Glissant. le poète d'*Un champ d'îles* qui restitue à la rêverie apparemment la plus nonchalante toute sa puissance explosive. Il transcende ainsi les notions contradictoires d'absence et de présence au monde, passe de la poésie personnelle à la poésie faite par tous : « *Maintenant que voici le soir, chambre du soir, berceuse d'engoulevent, pose-toi sur la crête et élargis ton rêve. Mais l'élargissant jusqu'aux hauteurs de cette absence, sous l'ogive des filaos, ramène-le cependant vers la foi têtue de cette présence, parmi la foule !*

O poème qui naît de vous, qui naîssez à ce labeur du monde entier ! ».

On retrouve ici cette notion de co-naissance que Maritain dégageait naguère de la mystique claudélienne. Par un mouvement analogue le martiniquais Edouard Glissant identifie l'inspiration à la revendication dans son poème *Les Indes* (Falaize) où symbolisme et dialectique vont de pair : « *L'imagination crée à l'homme des Indes toujours ressuscitées, que l'homme dispute au monde* ». Dans cette perspective les thèmes de Colomb, des conquistadors, du massacre des Indiens, de la traite, de Toussaint-Louverture prêtent moins à un développement épique, encore qu'ils se déploient avec splendeur, sont moins le témoignage passionné du poète, écho de sa race martyre, qu'ils ne tendent à dégager le sens de l'histoire, à lui donner une portée humaine :

Il a fallu telle splendeur, ce langage, langage qui n'erre ; et la splendeur a ses appâts. L'Inde est imaginaire, mais sa révélation ne l'est pas.

Elle vient, je la suis, je m'enivre jusqu'au soir où elle entre dans la forêt, me quittant aux lisières.

Je sais alors que je n'ai souffrance qui ne soit une orée ; qui ne soit coupe de sable avant la gorgée de mers.

Et la suivrai-je ? le cœur plein de rames obscures (quand le jour est désert et qu'éperdu dans mon midi je sanglote).
Elle, que je connaîtrai au bas de ce chant, mais si éblouissante dans sa larme déjà,
Que le jour quand elle paraît en vérité devient aveugle.
Et qu'il est plus d'un peuple à boire en elle cet azur !

Poésie et vérité, disait Eluard. On voit par un poème comme *Les Indes* que la seule poésie politique digne du nom de poésie n'est pas celle qui commente l'événement mais bien celle qui le transfigure, lui restitue sa valeur de mythe et « donne à la Raison des ailes vagabondes ». « Edouard Glissant accomplit une parfaite synthèse entre la conscience révolutionnaire et l'exigence d'une poétique nouvelle » note très justement Jean Paris.

Nous voudrions séparer ce qui nous désaltère de ce qui nous terrasse
Mais nous ne savons plus nommer les choses par leur grâce
(Comme cette fleur que nous appelons le désespoir du peintre
Parce qu'elle défie la main qui veut la copier).

Cet aveu de Gaston Puel dans *Ce chant entre deux astres* (Armand Henneuse) prouve que le problème de l'expression se pose avec plus d'acuité encore pour les poètes qui, comme lui, s'efforcent simplement à l'explicitation de l'objet. Là où nous avons vu un Du Bouchet tendre à la page blanche, un Charpier exalter le verbe en se livrant au délire, un Glissant trouver l'équilibre entre la rhétorique et la ferveur il est infiniment plus difficile à un Gaston Puel d'assurer sa démarche. Nul ne se soucie plus que lui de concilier deux exigences contradictoires : la fidélité aux données de l'inspiration, aux sensations élémentaires et une rigueur intellectuelle dont témoignerait l'objet verbal. Une poésie conceptuelle qui ne serait point préconçue, telle me paraît être l'ambition de l'auteur de *La randonnée de l'éclair*. Analyste du devenir humain plus que du « parti-pris des choses », Puel nous livre sans doute sa perpétuelle interrogation en écrivant :

Quand l'homme est né il ne cesse de naître
De quel mot désigner ce qui l'enfantera ?

Ainsi ce qu'il est convenu d'appeler une expérience de rhétorique n'est que l'expression d'un drame intime et nous assistons avec *Ce chant entre deux astres* à une résurgence proprement lyrique :

Ce matin je dirai le simple bonheur d'un homme allongé au creux d'une barque
L'oblongue coquille d'un canot s'est refermée sur lui

Il dort c'est une amande. La barque comme un lit épouse son sommeil.

Il y a là un admirable exemple d'identification entre le sujet et l'objet, non seulement dans une image conceptuelle mais dans une sensation. Cette ouverture vient d'ailleurs d'être commentée mieux que je ne saurais le faire par Bachelard dans sa *Poétique de l'Espace*. Je me contenterai de signaler cette réussite de didactisme passionné. La même vertu augurale marque les meilleurs mouvements d'un poème qui ne consent presque jamais à la gratuité et dégage en quelque sorte l'auréole des objets. Les images en viennent à prendre figure d'événement vécu, celle-ci par exemple qui est à la fois d'abolition et de renaissance, de passage de l'autre côté des choses :

A midi l'arbre est fendu en deux par la cognée solaire
Et l'homme qui traverse son bois s'unit à la sève du monde
Celui-là n'a plus de nom
Son visage est un essaim d'abeilles
Il pénètre dans la forêt
Et le soleil reprend sa course.

C'est à peine si l'évocation de l'essaim d'abeilles est adventive et décorative, tout le reste est invention pure, une concrétisation de la pensée. Avec Gaston Puel, comme d'ailleurs avec tous les poètes que j'ai cités, quelles que soient par ailleurs leurs attitudes antilyriques ou lyriques et si diverses que soient leurs rhétoriques, on constate que la jeune génération se défie de plus en plus du démon de l'analogie et des jeux de l'automatisme verbal. En dehors même de son lourd héritage historique et des problèmes humains qu'il lui faut résoudre comment pourrait-elle être « facile » et réinventer une littérature d'usage quand elle s'efforce d'abord de mettre au point une rhétorique adéquate ?

LÉON-GABRIEL GROS.

ERRATUM

C'est par erreur qu'il a été dit que le texte publié par notre revue (N° 340), sous la signature de Pierre Minet, a paru dans le volume *Testament* de Roger-Gilbert Lecomte. Ce texte est *entièrement inédit,* ainsi que les poèmes dont Pierre Minet nous affirme qu'ils furent écrits alors que Roger-Gilbert Lecomte avait 16 ans.

EPREUVES DU ROMAN

UN ROMAN DE NOTRE TEMPS

On connaît peu, en France, la littérature autrichienne — cette littérature que Thomas Mann, écrivain allemand s'il en fut, tenait « en ce qui est de la forme, du goût, du fini artistique pour supérieure à la littérature allemande » [1].

Certes, notre ignorance d'un Stifter, ou d'un Grillparzer est encore compréhensible : près d'un siècle nous sépare d'eux, et un certain « provincialisme » autrichien. Mais comment expliquer que, hormis Rilke et Kafka [2], la littérature autrichienne de la fin du XIX^e^ et des premières années du XX^e^ siècle nous soit presque inconnue ? Trakl vient seulement d'être traduit — et encore n'est-ce pas en totalité ; Hofmannsthal est comme tenu en suspicion — à peine le reconnaît-on pour l'auteur de *La lettre à Lord Chandos* et pour le librettiste de Richard Strauss, sans chercher à comprendre comment deux écrivains aussi dissemblables peuvent ne faire qu'un seul homme ; Robert Musil n'a trouvé traducteur et éditeur que fort malaisément [3]... Et je ne parle pas d'écrivains comme Hermann Bahr ou le vertigineux Karl Kraus qui ont peu de chances de voir jamais le jour en France.

Pourtant cette littérature nous est très proche. Mieux, nous n'en sommes pas encore sortis, puisque son sujet, son obsession, c'est la mort : mort d'une société, mort d'un monde et, peut-être, d'un certain type d'homme.

La parution en français de l'œuvre de Broch [4], qui fut aussi autrichien, est de nature à nous en convaincre. Singuliè-

(1) *Réponse à une enquête sur la littérature autrichienne*, qui figure dans *L'Almanach 1956*, de la librairie Martin Flinker (Paris).

(2) Qui sont, du reste, les moins « autrichiens » de cette littérature.

(3) Une traduction de *Der Mann ohne Eigenschaften* par Philippe Jacottet devrait bientôt paraître aux Editions du Seuil.

(4) Ont été publiés dans une traduction française d'Albert Kohn aux Editions Gallimard :

La mort de Virgile (qui est postérieure aux *Somnambules*, puisque Broch la termina aux Etats-Unis où il vécut et mourut en exil), en 1955.

Les Somnambules 2 vol. dont le premier contient *Pasenow* et *Esch*, et le second *Huguenau*, en 1956 et en 1957. Leur première édition en allemand date de 1931-1932.

Restent deux autres romans de Broch : *Die Schuldlosen* (Les Innocents) et *Der Versucher* (Le Tentateur) ainsi que des poèmes et des essais.

rement celle de son premier roman : *Les Somnambules*. Car ces *Somnambules* me paraissent se situer d'emblée parmi les grandes œuvres romanesques de la première moitié du XX^e siècle : œuvres où s'épuise le roman traditionnel dans une entreprise à la fois grandiose et vaine, et qui ont nom *La recherche du temps perdu, Ulysse, der Mann ohne Eigenschaften, La conscience de Zéno*... Œuvres qui sont tout le contraire des *Hommes de bonne volonté*.

Je m'explique : pour diverses qu'elles soient, pour singulières qu'aient été les préoccupations de leurs auteurs, ces œuvres ont du moins ceci de commun, c'est d'avoir été conçues par des hommes qui se savaient et se voulaient les derniers écrivains d'un monde promis à la mort, comme une ultime tentative de salut à travers laquelle ces écrivains pourraient consentir à leur perte. Et nulle part plus qu'en Autriche, de telles œuvres n'étaient concevables — dans cet Empire austro-hongrois qui connaissait qu'il était un mort en sursis ou parmi les débris de cet Empire qui témoignaient à la fois de son rêve d'universalité et de son échec. Ainsi Hofmannsthal n'eut d'autre souci que de transformer la culture de l'Occident en théâtre et d'en donner, pour une dernière fois, le spectacle éblouissant à l'Europe. Ainsi, Musil et Broch [5], hommes d'un autre âge (Musil était ingenieur ; Broch fut industriel), s'efforcèrent de dresser le constat de ce monde en proie à la mort. Son acte de décès. Le permis d'inhumer d'une époque où toutes les autres s'abolissaient, d'un monde et de sa culture.

Voilà bien le sens de ces *Somnambules*. Rien à voir avec l'ambition des romanciers du XIX^e siècle : Broch ne cherche pas à faire concurrence à l'état-civil, pas plus qu'il ne s'institue Dieu par sa création. Ses *Somnambules* ne sont qu'un procès-verbal : le procès-verbal d'une décomposition. Mais un procès-verbal qui, peu à peu, aurait partie liée avec cette décomposition et qui, à mesure que s'y inscriraient d'autres faits, d'autres preuves, serait en quelque sorte contaminé par eux, par leur prolifération — pour n'être plus à la fin que le procès-verbal de sa propre décomposition. Non un symbole de celle du monde, mais celle de ce monde même : à la fois son explication et sa preuve, la pièce la plus accablante du dossier d'une époque, de notre littérature.

●

Les Somnambules, qui se composent de trois romans de style et de facture bien différents, s'ouvrent à la manière du

(5) Notons qu'en 1935, sollicité par la radio de Vienne, Broch avait proposé comme sujet d'exposé : *La littérature à la fin d'une époque* et choisi de parler de Virgile. C'est de cet exposé que sortit *La mort de Virgile*.

plus classique des récits romantiques. En apparence, en effet, *Pasenow ou le romantisme 1888* n'est qu'une de ces histoires qui ont fait fureur il y a quelque cinquante ans et où se combinent à doses égales la froideur aristocratique, l'orgueil militaire, la respectabilité terrienne et un secret penchant pour les parties fines des capitales... Bref, un mélange de Pierre Benoît et d'Henri de Montherlant, sous le signe de la Prusse.

Mais la fable y compte pour peu. Sa seule fonction consiste à dater l'histoire: 1888. Broch ne cherche pas à l'accréditer auprès du lecteur. Bien plutôt à la démentir. A la dénoncer en tant que masque. Maurice Blanchot l'a très justement remarqué [6]: « Déjà, il y a une fissure entre les conduites et les pensées ». Et c'est le développement de cette fissure d'abord à peine perceptible, ensuite irrésistible, qui fait tout le sujet des *Somnambules*. Elisabeth, la fiancée du hobereau militaire Joachim von Pasenow, le sent après une promenade avec Bertrand, l'ami de Pasenow (qui assume « la part du diable » dans ce premier roman) et Broch l'exprime confusément mais avec force: « Quelque chose lui disait: *il ne s'est rien passé,* et elle ne comprenait pas ce vague élan, si bizarrement distinct cependant qu'on pouvait presque le traduire par des mots: trancher le monde. Assurément, ce n'était pas très clair, mais une ligne de démarcation venait d'être tracée, ce qui jadis était nu, ce monde clos se disloquait et ses parents demeuraient de l'autre côté de la frontière. En deça, c'était l'angoisse, cette angoisse dont ses parents voulaient la garder comme si leur vie commune en dépendait. La chose redoutée avait fait irruption, troublante, bouleversante, mais nullement terrible. On pouvait dire *tu* à un étranger ».

Nous reconnaissons là un des thèmes majeurs — sinon le thème majeur — d'une bonne partie de notre littérature : du Sartre (de *La nausée*) à Simenon (ses romans sont presque tous l'expérience d'une rupture, d'une prise de conscience existentielle qui disloque un groupe, un ordre humain et le précipite à sa perte — c'est-à-dire, le livre au crime). Un thème encore romantique, d'un romantisme malheureux.

Mais si *Les Somnambules* relèvent de ce romantisme (par là, on peut aussi les rapprocher de l'œuvre de Thomas Mann), en même temps ils le dépassent — en le développant jusque dans ses conséquences ultimes. Ils sont constatation de la fissure et participation à cette fissure. Mieux ils se perdent, ils s'engouffrent dans cette fissure, y entraînant avec eux le monde que nous décrit Broch et la forme romanesque qu'il emploie pour le décrire. Ainsi Maurice Blanchot peut

(6) Dans deux remarquables articles sur Broch : *N.N.R.F.* de Août et d'Octobre 1955 (N°s 32 et 34).

définir *Les Somnambules* comme : « un roman de la décadence, qui pourtant ne l'enseigne pas, comme le ferait un roman didactique, et même ne la décrit pas, mais la mime plutôt en s'ouvrant, jusque dans la forme, aux forces dépréciatrices qui préparent obscurément, puis ouvertement la crise ou le déclin ».

Le deuxième épisode des *Somnambules, Esch ou l'anarchie 1903,* est le roman même de cette fissure. Dans *Pasenow,* Broch se servait d'une langue encore conventionnelle. Une langue littéraire à peine gâtée, de temps à autre, par des caries. Et la forme de son récit était volontairement linéaire. Broch ne faisait que nous montrer une façade, un monde réduit à l'état de façade. Et il fallait y regarder de près pour voir les lézardes s'y multiplier, pour apercevoir, à travers ces lézardes, comme un vide fascinant. Vide étrange, peuplé de signes, de symboles plutôt que d'êtres. Fantasmagorie sans avenir dont avec chaque héros le lecteur subissait la fascination.

Avec *Esch,* nous entrons dans l'intimité même de ce vide. Que l'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas là d'une expérience métaphysique. Plutôt de son contraire : une expérience concrète qui ouvre sur (je serais tenté d'écrire, qui *verse* dans) une métaphysique.

Esch est un petit comptable. Il vit dans un monde réel, dans l'univers des romans ou du théâtre naturalistes. Il aligne ses chiffres selon des règles logiques et qu'il tient pour sacrées. C'est là que commence son aventure, quand il essaie de transposer les rites de sa comptabilité dans le monde — comme des valeurs morales. Aussitôt son univers, petit-bourgeois plus qu'ouvrier, entre littéralement en transes. Subjectivité et objectivité s'y mêlent. Le roman de Broch se craquèle. Son temps se brise. Sa continuité se déchire. Nous voilà dans ce que Broch appelle le *somnambulisme* et où il voit le symptôme majeur de la maladie mortelle de notre monde.

Le cours du récit, déjà heurté, presque chaotique, s'interrompt : à la suite logique des pensées et des événements (d'une logique contournée, surprenante) se substitue celle, encore logique mais d'une logique délirante, des méditations d'une tierce personne qui n'est plus Esch, pas encore l'auteur. A Esch, le comptable anarchiste par un trop grand souci de comptabilité, succède l'*étranger :* « Il était devenu l'étranger (...), chacun, en outre, demeurant condamné à suivre son propre chemin, exilé de toute communauté. Il s'agissait de se dégager des liens du passé pour ne pas souffrir. Il n'était que de marcher assez vite » ; mieux, le *somnambule :* « Les choses sont proches à l'excès et lointaines infiniment comme au regard d'un enfant et le voyageur qui a pris le train et

qui d'un lointain pays aspire à revoir sa femme ou même son pays natal, est semblable à celui dont les yeux commencent à faiblir et que pénètre sourdement la crainte de perdre la vue. De grands pans d'ombre l'environnent, du moins cela lui semble sitôt qu'il s'est couvert le visage de son manteau, et pourtant en lui un savoir vient d'éclore qu'il possédait peut-être déjà et il n'y avait pas pris garde. Il est au seuil du somnambulisme. Il suit encore la route tracée par les ingénieurs, mais il la suit tout au bord et la chute menace. Il entend encore la voix des démagogues mais pour lui ce n'est plus un langage. Il étend les bras vers les côtés et vers l'avant, tel le triste funambule qui, bien au-dessus de la bonne terre, a le secret d'un aplomb meilleur. Glacée et subjuguée, l'âme prisonnière s'allège et le dormeur glisse vers le haut, là où les ailes des amants frôlent son haleine comme le duvet que l'on pose aux lèvres d'un mort, et il appelle l'instant où on lui demandera son nom comme à un enfant, afin qu'il lui soit permis de se perdre sans rêve dans les bras de la femme, aspirant la première haleine du pays natal. Il ne s'est pas encore aventuré très haut, toutefois il a gravi un petit échelon entièrement vierge, de la nostalgie : il ne sait plus comment il se nomme ». Il est *l'élu de l'insomnie* « qui d'un doigt mou préalablement humecté, vient d'éteindre la calme bougie veillant à son chevet et qui, dans la pièce soudain plus fraîche, attend la fraîcheur du sommeil, s'emporte vers la mort de chaque battement de son cœur, car du même mouvement insolite dont l'espace autour de lui se dilate dans la fraîcheur, le temps dans sa tête prend le mors aux dents, court à perte de souffle et voici que début et fin, origine et mort, hier et aujourd'hui coïncident en un seul et solitaire maintenant, le remplissant jusqu'au bord, le faisant presque éclater ». Et Broch de poursuivre, d'insister : « De telles choses peuvent paraître illogiques à l'homme qui veille, mais il oublie que la plupart du temps, il est lui-même dans une sorte d'état crépusculaire et que, seul, l'élu de l'insomnie dans son hyper-vigilance pense vraiment selon la logique ».

Autour de cette découverte, le roman de Broch bascule. Son centre de gravité change. D'une critique du romantisme, d'un constat de l'anarchie, le voici qui passe à une critique de la logique elle-même. A une auto-critique. Auparavant, Broch nous montrait ses personnages, à la manière classique : à la fois du dehors et du dedans. Leur destin était leur signification ; leur attitude devant ce destin, leur pathétique. Maintenant, ils nous apparaissent comme de biais. Leurs actes, leurs paroles baignent dans une étrange liberté : liberté vide, où tout s'équivaut et dont la mort constitue le seul horizon. Liberté de l'anonymat. Mais liberté qui, selon Broch, n'est pas une liberté contre la logique, contre la raison, mais le produit même de cette raison, de cette logique poussée jusqu'à l'absurde.

Aussi le héros qui donne son nom au 3me épisode des *Somnambules : Huguenau (ou le réalisme, 1918)* n'apparaît-il plus, à l'instar d'Esch, comme un homme menacé par sa propre perte, risquant à tout moment de sombrer dans l'anonymat qui est la patrie de l'élu de l'insomnie : il est cet anonymat lui-même. Il l'assume pleinement. Il ne se définit plus par son être mais par le rapport parfaitement anonyme qu'il entretient avec le monde : un rapport d'affaires. « Huguenau est un homme dont les actions sont efficaces. Efficace est la division de sa journée, efficace est la manière dont il conduit ses affaires, efficaces l'élaboration et la conclusion de ses contrats. Au fond de tout cela, il y a une logique complètement dépouillée d'ornements et il semble qu'on ne fait pas une conclusion trop risquée en disant qu'une pareille logique requiert en tous lieux un style dépouillé d'ornements. Certes, ce style apparaît même aussi bon et aussi juste que l'est tout ce qui est nécessaire. Et cependant c'est le néant, c'est la mort qui sont liés à ce dépouillement d'ornements, derrière lui, se cache la figure monstrueuse d'un trépas où le temps s'est effondré en ruines ».

Dans un monde qui se dégrade, Esch était pris au piège de sa comptabilité, de ses valeurs comptables. Dans ce même monde mais parvenu à un stade de dégradation encore plus avancé (c'est la guerre, et la mort, la mort violente comme une mort de putréfaction, y a fait son entrée, témoignant matériellement d'une telle dégradation), Huguenau réussit, justement parce que ses écritures sont toujours fausses, parce que sa propre fausseté s'accorde avec celle de ce monde — littéralement parce qu'elle est celle du monde, Huguenau n'étant rien, presque rien : le support humain de cette fausseté.

Le roman de Broch, alors, éclate. Dans *Esch,* il y avait encore une sorte d'équilibre — de déséquilibre instable entre les hommes, le monde et l'écrivain. Certes, intérieur et extérieur, subjectivité et objectivité ne s'y répondaient déjà plus exactement ; certes, actes et pensées, paroles et intentions, événements et résultats ne se recoupaient plus tout à fait, mais reste qu'ils se répondaient, qu'ils se recoupaient encore : qu'entre eux se perpétuait comme une ombre de continuité. Avec la guerre, cette ombre elle-même s'est dissipée. La mort a tranché le vif. Maintenant, il y a d'un côté les petites affaires d'Huguenau, sa comptabilité truquée, sa logique « dépouillée d'ornements » et de l'autre une vie comme celle d'Hanna Wendling qui « vue de l'extérieur aurait pu être appelée une oisiveté. Et chose étrange, vue de l'intérieur, elle-même également ne l'aurait sans doute pas appelée autrement.. C'était une vie qui flottait, entre le lever du matin et le coucher du soir, comme un fil de soie relâché et ondulant par manque de tension. La vie avec sa multiplicité

de dimensions, perdait, dans son cas particulier, une dimension après l'autre, et même c'est à peine si elle remplissait les trois dimensions de l'espace ». Entre Huguenau et Hanna Wendling, plus le moindre rapport humain. Entre eux, il n'y a que le monde, son désordre sanglant, cette *dégradation des valeurs,* ce cancer de la logique, dont la description occupe le cœur même du roman.

La « fissure entre les conduites et les pensées » est devenue l'être même du monde — et de l'œuvre d'art.

On comprend ainsi la forme que Broch adopta pour *Huguenau.* Plusieurs récits de forme et de structure diverses [7] s'y développent sans se rejoindre que fortuitement. Et encore ces récits eux-mêmes, celui concernant Huguenau excepté, sont-ils discontinus. Ils ne s'ajoutent pas les uns aux autres, à la manière des « vies parallèles » de Dos Passos. Leur chaos est le chaos même de l'œuvre. Surtout, il y a au centre même du roman, cette longue méditation sur la folie de la logique, que Broch a intitulé *La dégradation des valeurs.* Méditation qui donne son rythme et son sens à l'œuvre, qui l'ouvre en quelque sorte à l'imminence de sa propre destruction. Au point que l'on peut songer ici à quelque roman mallarméen, à une « comédie de la raison ».

Mais c'est en approchant du centre de la tentative romanesque de Broch que l'on aperçoit aussi ce qui lui fait défaut. Certes, maints épisodes d'*Huguenau* imposent avec une force dont je connais peu d'égale, la description d'un monde brisé, qui n'ouvre plus que sur la mort, qui presque est celui de la mort même; certes, l'œuvre de Broch dans son entier représente un des efforts les plus rigoureux d'un romancier pour ouvrir le roman à la certitude de sa propre fin, mais il reste que dans *Huguenau,* au contraire de ce qu'il a réussi dans *Esch,* Broch semble reculer devant les conséquences de son propre projet, devant cette nécessaire destruction de l'œuvre en tant qu'œuvre. Dans *Esch,* il se gardait de conclure, abandonnant ses personnages et la réalité divisée, morcelée (on dirait aujourd'hui: atomisée) qui était la leur, à leur dérive. Dans *Huguenau,* Broch veut conclure; il oriente son livre. A travers *La dégradation des valeurs* c'est une thèse qu'il réintroduit au cœur même de son œuvre. Comme s'il avait craint, ainsi que l'écrit Blanchot « de laisser glisser sa propre pensée dans cet élément somnambulique qui peut devenir, d'après lui, l'intimité de la raison (...). Tentative périlleuse, vouée à l'échec mais qu'il eût été passionnant de voir entreprise et manquée. Broch, à ce moment, trop raisonnable, trop pressé aussi de

(7) Ils empruntent tantôt au Théâtre, tantôt à la poésie. Ils « miment » toutes les formes littéraires.

nous faire entendre des avertissements didactiques, y fait malheureusement défaut. Il reste sur la rive, il ne consent pas à entrer dans le fleuve qu'il nous montre et qui coule à l'abîme ». Il se préoccupe de « sauver » certains de ses personnages. Esch et, à sa suite, Joachim von Pasenow devenu le Commandant découvrent alors une mystique. Broch lui-même les y pousse. Il rentre dans le jeu. Et ce n'est rien moins qu'un nouveau Messie que la fin des *Somnambules* nous laisse pressentir. Cette œuvre ainsi change brusquement de sens. Dans un monde sans vérité, dans le monde où toute vérité s'est transformée en son contraire — monde dont Broch nous a laissé mieux qu'une inoubliable description: une preuve sans réplique —, Broch essaie maintenant de restaurer une vérité, *La* vérité. Singulière palinodie. Triste retournement qui, à la destruction d'un art, d'une certaine forme d'art: du roman humaniste du XIX^e^ siécle, ne fait succéder que des oukases religieux, je ne sais quelle mystique tragique.

Mais cette fois c'est le monde qui a répondu à Broch. Le « guide », le Messie annoncé s'est bien manifesté, mais ce guide-là, ni pour Broch, ni pour aucun homme, ne signifiait « une espérance qui est déjà la grâce ». Il s'appelait Hitler, et n'était qu'un Huguenau sorti du rang. Broch lui-même (d'origine juive) fut alors condamné à la prison puis à l'exil.

Reste qu'à travers ses erreurs, à travers ses faiblesses et même l'échec final des *Somnanmbules* (comme du reste à travers l'unité retrouvée de *La mort de Virgile,* mais au prix de quelles amputations !) [8] c'est le destin de notre littérature, la fin de notre romantisme que nous pouvons, que nous devons déchiffrer. Comme dans Joyce, comme dans Musil, comme dans Beckett ou Blanchot, voire comme dans Genet. Et si Broch n'annonce pas le roman de demain, peut-être fait-il plus: il le rend possible. Il lui fait la place nette. Aujourd'hui comme hier dans cette Vienne qui se savait, plus qu'aucune autre ville d'Europe, condamnée à mort, nous avons besoin de tels fossoyeurs.

BERNARD DORT.

(8) Car *La mort de Virgile* n'est plus que le roman de l'écrivain, de l'écrivain sans le monde. Un livre de ce que Maurice Blanchot pourrait appeler « l'exil essentiel ».

LES ARTS

ANGKOR, HOMMES ET PIERRES

Il y a quelque chose qui choque et qui agace à première vue des monuments khmers : c'est une impression d'empilement, de confusion, presque de désordre. Mais parce que nous considérons l'architecture d'instinct — ou plutôt à cause des grecs et de toute notre architecture occidentale — sous l'angle fonctionnel. Nous ne pouvons nous empêcher d'avoir d'emblée la *vision fonctionnelle* d'un monument. Il faut changer l'optique avec l'art khmer. « Le temple indien [1] n'est pas tellement un lieu de réunion pour les fidèles », comme l'écrit Bernard-Philippe Groslier. Il est la représentation de la montagne où habitent les dieux, le mont Meru, centre de la Terre qui, aux termes des conceptions cosmologiques indiennes, constitue un vaste quadrangle fermé, au delà duquel s'étendent les océans mythiques.

L'architecture khmère n'a donc pas à chercher, et ne cherche pas, la correspondance entre l'usage de l'intérieur d'un édifice et son aspect extérieur, l'harmonie entre l'emploi et la vue. Elle ne vise que la représentation plastique d'une réalité religieuse. Elle figure la montagne sacrée. Le sanctuaire, même dans les temples les plus vastes et les plus grandioses, se niche à l'intérieur dans un antre obscur, comme une grotte de la montagne, qu'il était primitivement.

L'ouvrage de Bernard-Philippe Groslier remet à la lumière de notre attention une architecture qui, après avoir été enfouie dans la végétation durant des siècles, paraissait depuis de longues années n'avoir guère tenté les historiens et les critiques d'art [2]. Son texte, compétent et clair, fait une remarquable synthèse, non seulement de l'art des monuments d'Angkor, mais encore de toute la civilisation khmère. Les photographies de Jacques Arthaud sont singulièrement plastiques et belles. Je ne reprocherai à ce maître livre, côté illustration, que le manque de vues d'ensemble et les reproductions du répertoire terminal qui paraissent avoir été choisies à la hâte et sont insuffisantes. En revanche il y a certaines images inoubliables...

(1) Et, partant, le temple khmer qui procède de la même religion.
(2) Sauf le récent « Temples d'Angkor » par Henri Marchal (Albert Guillot, éd., 1956).

Une plaine limoneuse, baignée de la lumière diffuse d'un soleil blanc et d'un ciel bas, où les pluies torrentielles, succédant à des mois de sécheresse et de poussière, font déborder les cours d'eaux: le seul problème de l'ancien Cambodge était de retenir ces eaux, de les mettre à la disposition des hommes pour irriguer les rizières et assurer sa nourriture à un peuple innombrable (la région d'Angkor eut une population qui dépassa sans doute le million). Ce problème seule une puissance absolue pouvait le résoudre, non pas en se contentant de contenir les eaux dans des étangs ou des mares, mais en créant tout un système de lacs artificiels, de réservoirs, de bassins et de canaux. Ce fut le fait de la royauté khmère, depuis le VII[e] jusqu'au XIII[e] siècle. Une royauté nantie des pouvoirs des dieux mêmes, seule intermédiaire avec les forces de la nature et seule dispensatrice de l'abondance. « La terre *intimement unie à l'ardent principe vital de ce roi* enfanta de nombreuses richesses... ». Ainsi s'expriment les inscriptions des temples. On ne peut mieux associer la personne d'un homme à la prospérité d'un sol.

Ce « roi-dieu » était donc *réellement* un roi-récolte, un roi-fertilité, un roi-eau. Le « roi-soleil » ne fut qu'une image d'orgueil et de courtisanerie. Le « roi-eau » de l'ancien Cambodge commençait son règne en faisant sa terre de fertilité. « Il semble que la règle ait voulu, écrit B.-P. Groslier, que le premier geste d'un souverain accédant au trône soit de creuser des bassins et des canaux avant de songer à élever des temples à la mémoire de ses ancêtres ou de sa propre gloire ». A vrai dire ce n'était pas l'irrigation d'une portion plus ou moins vaste de la terre que chaque roi offrait à son peuple. Il y constituait *son univers enclos,* à la fois temporel et spirituel, à la fois réel et symbolique. Il créait rituellement *sa terre* sur les données cosmologiques de la religion et en tracait matériellement les frontières : construire d'immenses réservoirs, les *baray,* constituer tout un réseau de canaux pour arroser le damier des rivières, mais aussi élever au milieu la montagne-temple sacrée, figurer par des sanctuaires secondaires les astres et leurs révolutions, et protéger de l'inondation la contrée entière au moyen d'une ceinture de digues-remparts. La région d'Angkor était ainsi une *île en creux* au delà de laquelle se trouvaient vraiment les « océans mythiques » qu'enseignaient les prêtres.

Pouvoir spirituel et pouvoir temporel avaient exactement la même forme, la même substance. Il ne faut pas, comme le fait remarquer B.-P. Groslier, s'hypnotiser sur les temples khmers parce qu'ils sont seuls visibles de nos jours. « En fait la cité était un système de canaux et d'ouvrages hydrauliques. De cette structure découlent l'étendue, le plan et le symbolisme des cités d'Angkor. Autour d'un petit noyau de

sanctuaires, de palais et d'édifices officiels, une immense étendue de champs minutieusement cultivés. Des chaussées et des canaux l'alimentent et la desservent. Des remparts la protègent. Au centre, un temple-montagne synthétise et veille cet univers ».

L'architecture symbolique des rois khmers est au centre même d'une configuration de la fertilité, dont elle ne peut qu'être arbitrairement séparée. C'est assez dire que cette architecture, si elle a gagné en étrangeté, voire en romantisme exotique, à être assaillie d'arbres, de branches, de lianes et de racines, a par contre perdu aujourd'hui (sauf déblaiements et restaurations évidemment insuffisants) *son aspect total d'ordonnance du monde*. D'un monde. Le monde du roi-dieu faisant de son règne un univers mythique mais réel.

Imagine-t-on ce roi dispensateur, devenu par la force des hommes et des dieux mégalomane, regardant, à l'époque du Bayon, son visage quatre fois répété sur chacune des cinquante-quatre tours du temple, chaque visage tourné vers un des points cardinaux de l'horizon ? Imagine-t-on ce peuple, distribué dans la géométrie des lignes d'eau, circonscrit dans ses rectangles de boue à céréale, enserré dans ses limites cosmiques, proliférant sur lui-même ? Alors on approche des vraies justifications de cette architecture ensemble énorme et minutieuse. On n'est plus surpris par une alliance, au premier abord impossible, presque impensable, entre le gigantisme et le menu.

On reproche à l'architecture des temples khmers la pauvreté et la sécheresse de ses plans : le rectangle extérieur dans lequel s'insèrent des rectangles plus petits, les trois étages de terrasses, les cinq tours rituelles figurant les cinq sommets de la montagne, les immuables combinaisons à angle droit de galeries et de tours, coupées d'escaliers aux points cardinaux [3]. On lui reproche aussi la complication et l'invariabilité de ses formes, la répétition sans changement de ses effets, la similitude morne de ses élévations, le manque de lisibilité des détails. Mais n'est-ce pas, par un jugement trop « extérieur », vider l'architecture khmère de son symbolisme, lui enlever à priori sa grandiose spiritualité ? Que penserait-on d'un cambodgien qui estimerait monotones les plans de nos églises, et méconnaîtrait le parti que leur symbolisme a donné à l'art ? Nous voilà peut-être tentés, en comparant par la vue les temples khmers et nos églises, de faire intervenir cette notion d'immédiateté fonctionnelle dont je parlais. Il ne faut pourtant pas oublier que les architectes chrétiens ont adapté une forme fonctionnelle antérieure pour la rendre symbolique. La basilique romaine

(3) Les plans de temples, reproduits dans l'ouvrage des Editions Arthaud, ressemblent à des coupes de fleurs rigoureusement géométriques où la nature ne fait que compliquer par multiplication une disposition très simple.

était un simple endroit de réunion, devenant tribunal à l'occasion. C'est en partant d'une salle arrondie à un bout, divisée par des colonnes pour la déambulation et les conversations, que les artistes chrétiens ont ajouté tout le symbolisme crucial et liturgique que l'on connaît, que les constructeurs romans ont transformé la maison des hommes en maison de Dieu. Or au contraire les architectes khmers sont partis d'une seule idée ou image liturgique, celle de la montagne, associée socialement à celle de la fertilité. Rien n'était moins fonctionnel. On peut se demander ce qu'auraient été les églises si leurs bâtisseurs n'avaient procédé d'aucun édifice public déjà en fonction dans la communauté occidentale. Se seraient-ils inspirés du symbolisme de la Trinité, de celui du Poisson ou du Tau, de celui de la Cène ? On peut rêver à de singuliers monuments... [4]. Dans cette rêverie prendra une rare valeur la tentative, en partant de la forme église, de renouvellement du symbolisme architectural chrétien par Gaudi dans sa fameuse église de Barcelone. Sa démarche esthétique n'est pas sans analogies avec celle des architectes et sculpteurs khmers, les procédés sont les mêmes : empilement des formes architecturales, forêt des tours ou des clochetons, exacerbation des volumes, foisonnement et profonde spiritualité de l'ornement, minutie liturgique de la sculpture, frénésie symboliste. Le « khmèrisme » de la *Sagrada Familia* n'est pas un des moindres éléments du trouble qu'elle nous procure.

En définitive nous aurions quelques raisons de rapprocher les temples khmers des cathédrales gothiques [5]. Non pas à cause de la « dentelle de pierre », ce qui ne serait que facilité. Quoiqu'il importe de noter que, comme les gothiques, les khmers ont été de remarquables sculpteurs sur bois, du moins nous le supposons, la quasi-totalité des sculptures sur bois ayant à jamais été détruites, comme les palais et les fastueuses demeures, par le climat tropical [6]. Non pas seulement à cause, dans les deux cas, de cette façon qu'avait l'architecte de livrer son édifice aux « orfèvres » de la pierre [7]. Mais à cause *d'une certaine volonté d'émotion extérieure*. La conquête spaciale de l'architecture ogivale, sa manière de gagner vers le ciel, d'y projeter la forme extérieure d'une foi n'est pas sans rapports d'intention avec la figuration dans l'espace d'un mythe, avec l'édification en l'air de la croyance khmère. Une émotion s'installe en hauteur,

(4) Au moment de signer cet article, je lis dans la presse que le plan de la nouvelle basilique souterraine de Lourdes, en construction, aurait la forme d'un poisson.

(5) Remarquons que le style ogival est synchrone de la dernière apogée de l'art khmer, la cathédrale de Reims la contemporaine du Bayon d'Angkor Thom.

(6) « Perte d'autant plus regrettable que bien des traits de l'architecture en pierre ne s'expliqueraient pleinement que si nous connaissions cet art du bois où les khmers excellèrent avant tout » (Groslier, page 558).

(7) « Le monument [khmer] était construit d'abord et les sculpteurs n'attaquaient sa décoration qu'une fois chaque élément achevé » (Groslier page 58).

un symbolisme se construit dans l'espace, dans les deux cas, au-dessus des hommes et des toits, des champs ou des rizières.

Oserons-nous glisser que les gothiques ont peut-être trop misé sur la verticalité ? Le champ de vision de l'œil coupe forcément un effet artistique à ce point poussé. Avec le grand recul nécessité par la hauteur quelquefois prodigieuse de sa flèche, la cathédrale perd du volume, « s'aplatit », abandonne de sa force et de sa présence. Les khmers semblent avoir évité l'erreur. Leur temple tire paradoxalement le secret de sa puissance, et de son émotion, de l'*horizontalité*. C'est par de larges ressauts, par des terrasses successives, par des plans accumulés l'un derrière l'autre et l'un sur l'autre, qu'il donne à ses tours centrales leur envol. Il a pris à la montagne cette *superposition en profondeur* qui rend si impressionnant son symbole.

Le livre de B.-P. Groslier et les photographies de J. Arthaud nous suggèrent encore d'autres réflexions :

1° Les architectes khmers paraissent avoir mené plus loin que tous les autres (gothiques, aztèques ou incas) le goût de la spéculation intellectuelle. En cela ils étaient bien dans l'ambiance de la philosophie spéculative indienne, qu'il s'agisse des Upanishads ou des Ecritures bouddhiques. Ajouter ou diviser sont les règles invariables de cette démarche mentale. Dans le cadre de la symétrie, les khmers ont épuisé toutes les variations de la multiplication et du compartimentement : redoublement de redoublements d'un côté, dédoublements de dédoublements de l'autre. Voilà pourquoi peut-être, ils ont négligé le principal, c'est-à-dire la matière, construisant plus que médiocrement, sans fondations, avec des pierres friables ou tendres, avec de grossières erreurs techniques, et des malfaçons évidentes.

2° On n'a pas assez insisté sur la facilité, sur le naturel avec lequel les sculpteurs d'Angkor, ces « dentelliers » de la pierre, résolvent le problème du colossal, je veux parler des énormes tours à visage qui dominent les terrasses du Bayon. N'est-ce pas le simple effet, naturel justement, du caractère adimentionnel de la pensée indienne et khmère ? (8)

3° En fin de compte jamais on est allé aussi loin que les Khmers aux frontières de l'architecture et de la sculpture, dans une sorte de *no man's land* dont on a raison normalement de se méfier (deux mauvais exemples entre cent : une châsse gothique dans le domaine architecture, la statue de la Liberté dans le domaine sculpture). Sans parler de goût ni de discrétion, il faut parler seulement ici de réussite, et le fourmillement central des tours, des escaliers et des visages d'Angkor Thom est une réussite.

(8) Nous ne pouvons nous empêcher de relever, au passage, le ridicule de ces visages que les Américains ont fait sculpter à flanc de montagne...

Aucune comparaison ne saurait être faite, en fin de compte avec l'architecture à laquelle notre Occident nous a habitués.

L'architecture grecque est une pure invention de l'esprit de l'homme. Cependant le temple khmer n'est que l'*art appliqué* des multi-dimensions de son dieu. La grande: montagne, ciel, terre et eau. La petite: feuilles, bijoux, mains, ongles, écailles des serpents. Regardez de près, à la loupe, une fleur, un insecte, un coquillage, un caillou ; puis regardez le plus vaste des paysages. On s'aperçoit alors qu'il n'y a pas de module pour contraindre les dimensions. Grand et petit ne sont pas forcément contradictoires. A Angkor les proportions sont indifférentes au regard du dieu, à l'échelle du cosmique, et au regard du roi, à l'échelle du mythique. Le symbole impose comme une diastole et une systole des nombres. Il semble, par comparaison, que l'architecture grecque est studieuse, mesurée, prudente et terriblement laborieuse: c'est un exercice où il faut bien porter attention à ne pas faire de fautes. Les monuments khmers sont pleins de fautes de goût, de fautes de construction, de fautes d'échelle. Pourtant la nature végétale s'y est retrouvée d'emblée. Il était peut-être nécessaire, *pour une démonstration esthétique,* que les racines des fromagers fassent éclater les pierres et que les branches envahissent les galeries et les portes d'Angkor.

Appliquant une égalité supérieure, souveraine, entre l'Un et le Multiple, entre l'immobile et le grouillant, entre l'impassible et l'exalté, les rois, les architectes et les sculpteurs khmers ont pu passer sans hiatus ni d'esprit ni de style ni de technique, d'une religion à une autre, de l'indouïsme au bouddhisme, comme leur capitale changeait de site. Le *linga* du sanctuaire fut remplacé par une statue du Bouddha-roi. Mais le monarque restait toujours la seule clef de la vie et de l'art. « La ville d'Angkor Thom, ornée d'un palais de pierres précieuses, fut épousée par ce roi en vue de la procréation du bonheur de l'univers » dit une inscription de Jayavarman VII, qui était un maniaque de la construction.

Bernard-Philippe Groslier nous signale que la culture khmère ne fut jamais véritablement en mesure de rayonner, qu'elle se range « parmi ces cultures glorieuses sans nul doute, mais qui n'ont jamais dépassé leur cadre géographique et ethnique, comme l'Egypte, le Japon, l'Empire inca ». Bien sûr. On est même tenté d'écrire qu'elle ne se justifie qu'en ces termes, que ses titres esthétiques sont de s'être enfermée dans une espèce de force fébrile et close, et d'y avoir usé jusqu'à la monstruosité une vigueur artistique qui ne se régénérait pas.

PIERRE GUERRE.

(*Angkor hommes et pierres*, un volume relié toile, 232 pages dont 124 en héliogravure, 6 planches en couleur. Prix : 5.000 frs *Arthaud éditeur*)

ANALOGIE, ANAGRAMME ET ANATOMIE DANS L'ŒUVRE DE HANS BELLMER

Tout l'insolite de l'art de Raymond Roussel vient de la façon dont ses comptes rendus de l'impossible savent rester familièrement déroutants ; le langage de Roussel est en effet celui de tous les jours : une pastille reste une pastille, et un fleuve de l'eau qui court entre les terres. Mais que l'on jette la pastille dans le fleuve et voici l'eau qui se ride et se colore pour faire naître des scènes mobiles où le dessin liquide est si poussé qu'on distingue « par endroits l'ombre des miettes sur la nappe » [1]. Il en va de même de l'art de Bellmer où l'on reconnaît toujours ce naturalisme du dessin d'ingénieur, que Vinci ou Dürer ont apporté à la technique du portrait, plaqué sur une matière, avouable ou non, de telle façon que l'on ne peut savoir qui, du trait ou de la matière, vient violer l'autre pour donner naissance à une évidence si flagrante qu'elle en devient scandaleuse. Qu'il s'agisse de son propre portrait, de ceux de Joe Bousquet, de Paul Eluard, d'André Breton, de Max Ernst ou de Michel Simon, Bellmer contraint un plan à faire venir du fond de ses profondeurs une structure traduisant la *surface intérieure* d'un personnage qui se développe et se révèle comme une photographie montant d'en dessous le papier. Informe, la matière informe. Ainsi qu'un poulpe retourné comme un gant et qui, enfin nu sous sa peau, nous offrirait de secrètes transparences, un portrait de Bellmer permet d'assister à l'éclosion du « *dans* » de la vie intérieure *dans* le monde extérieur.

Ce portraitisme sert pour ainsi dire de préface — ou de conclusion — à une cosmogonie où la matière se développe selon un destin anatomique dans lequel, à la lettre, le désir de l'homme prend corps. Tout l'œuvre de Bellmer est en effet comme une série de dramatiques variations autour de la formule de Novalis selon laquelle l'univers est un prolongement du corps de la femme aimée, et le corps de la femme aimée une réduction de l'univers.

(1) Raymond Roussel : *Impressions d'Afrique* (Paris 1932), p. 136.

Deux siècles de positivisme ont fait longtemps tenir l'expression corporelle comme non révélatrice de sens, d'où la méfiance des cartésiens à l'égard de l'imagination, des passions et de l'affectivité en général. Un des mérites de la psychanalyse et de la phénoménologie a été d'attirer l'attention sur le rôle décisif du corps en qui et par qui se trouvent vécues les joies, et surtout les tragédies, des rapports du Moi et du Toi. Le malheur fondamental de la diaspora des consciences vient de ce que je ne suis pas ce que l'autre est; pour moi l'autre se définit toujours par une négation qui est une privation, et se mettre dans la peau de quelqu'un ne restera jamais qu'une très belle image. Je suis comme prisonnier de mon corps, de son temps et de son espace, et de l'autre à moi il y a une distance infinie— et si courte — qui nous sépare, et, par là-même en un sens, nous rapproche. C'est pourquoi il existe non seulement un désir de pouvoir être hors de soi (lorsque celui qui s'est évanoui *revient à lui*, on ne sait jamais *d'où* il revient) ou de pouvoir s'habiller de l'autre afin de l'avoir dans la peau plus profondément qu'un tatouage, — mais il existe aussi un désir de retrouver ce corps du monde dont on dit, sans y penser assez, que nous sommes les membres. C'est ainsi que Bellmer substitue aux images d'anatomie une anatomie des images.

Tout comme une métaphore poétique représente un transfert de sens permettant à un mot de faire passer une partie de son individualité dans un autre terme afin de créer avec lui une réalité troisième, il existe des métaphores anatomiques représentant un transfert de sensation dont le langage courant nous offrirait maints exemples: dévorer du regard, boire des paroles, comment dire autrement que l'œil, parfois, veut être une dent ou l'oreille une bouche ? A ce désir qui peut trouver sa solution la plus aiguë dans la maladie, ainsi qu'en témoignent plusieurs observations cliniques, Bellmer a su donner d'incomparables solutions graphiques. Déjà sa Poupée [2] aux articulations interchangeables savait se décomposer pour mille et une nuits, aujourd'hui ses dessins et ses tableaux témoignent d'un même effort pour recomposer le sens des sens à partir de ce point primitif d'où voir, entendre, manger, toucher, sentir ne feraient qu'un, d'où la couleur criarde serait vue comme un cri, la parole amère entendue comme un goût. Balzac notait [3]: « les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme: le son, la couleur, le parfum et la forme ont une même origine », cette analogie chère aux alchimistes du verbe ou de la matière, contenait une anatomie en puissance que Bellmer a

(2) *Die Puppe* (Carlsruhe O/S 1934).
La poupée (Ed. G.L.M. 1936).
Œillades ciselées en branches (Ed. Jeanne Bucher 1939).
Les jeux de la poupée (Editions premières 1949).

(3) H. de Balzac : *Pensées recueillies à la fin de Louis Lambert.*

su faire sienne. Il faut voir, dans son atelier caché au 88 de la rue Mouffetard, toutes ces toiles où le corps « comparable à une phrase qui nous inviterait à la désarticuler » recompose ses contenus véritables « à travers une série d'anagrammes sans fin » (4).

Des traditions rapportent que des moines perdirent la raison à force de chercher des vers palindromes, comme si quelque intention perverse et maléfique s'attachait à l'entreprise qui cherche à découvrir le sens dans le contre-sens; il est d'ailleurs à noter que dans la mesure ou « *diabolique* » est le contraire exact de « *symbolique* », l'acte de délier ce qui est uni apparaît comme un déchaînement de forces susceptible de conduire à une capricieuse palingénésie ou à de vertigineuses métempsychoses. Dans sa *Petite anatomie de l'inconscient physique,* qui nous paraît un ouvrage essentiel, Bellmer étudie l'anatomie de l'image à la lumière du jeu de l'anagramme: les permutations de détails corporels traduisent une volonté de redistribuer des structures afin de faire apparaître, derrière les identités convenues, des possibilités physiques d'identifications inconnues. Comme le dit Bellmer « l'objet identique à lui-même reste sans réalité... tel détail, telle jambe, n'est perceptible à la mémoire et disponible, bref, n'est REEL, que si le désir ne le prend pas fatalement pour une jambe ». L'œuvre de Bellmer approfondit la vocation expérimentale du corps féminin dans la mesure où celui ci est susceptible d'assurer les transsubstantiations du Moi et du Toi. Jeu de mots, jeu de mains, jeu de jambes, jeu de physionomies, autant de façons de mettre sa vie en jeu: « si l'esprit est l'anagramme de la nature mise en jeu, l'imagination productrice est l'alphabet hiéroglyphique qui l'exprime avec un petit nombre d'images » (5). Il est arrivé à Sade de désirer que l'univers devienne un vaste sexe afin de pouvoir s'accoupler à lui, peut-être est-ce à un tel rite que conviait jadis l'érection des menhirs phalloïdes fécondant la terre maternelle. Car il en va du monde comme du Toi, dans la mesure où il est ce que je ne suis pas, je ne l'épouse qu'autant qu'il m'est parfois possible de m'identifier à lui de telle façon qu'il devienne une dimension de ma corporéité: « il n'y a qu'un temple au monde et c'est le corps humain », disait Novalis qui ajoutait: « il faut qu'on sente un paysage comme on sent un corps » (6). Toute excitation subjective va au devant de la perception et la prédétermine, Bellmer cherche à explorer expérimentalement, avec la rigueur de l'ingénieur, ces moments de vertige où l'individuel et le non-individuel deviennent interchangeables et où « la limitation mortelle du moi dans

(4) H. Bellmer : *Petite anatomie de l'inconscient physique ou Anatomie de l'image* (Editions du Terrain Vague 1957).

(5) Jean-Paul Richter : *Poétique ou Introduction à l'esthétique* (Trad. par A. Büchner et L. Dumont, Paris, 1862), t. I. p. 146.

(6) Novalis : *Les disciples à Saïs. Fragments* (Trad. Maeterlinck), (Bruxelles 1909, pp. 100, 104).

le temps et dans l'espace paraît annulée ». « On aimerait penser, écrit-il, qu'il existe comme un écran de projection, tendu entre le Moi et son monde extérieur, sur lequel l'inconscient projette l'image de son excitation dominante, mais qui ne serait visible pour la conscience (et communicable objectivement) que dans le cas où « l'autre côté », le monde extérieur, projetterait la même image, en même temps, sur l'écran, et si les deux images, congruentes, se superposaient... Quand tout ce que l'homme n'est pas, s'ajoute à l'homme, c'est alors qu'il semble être lui-même ».

Rimbaud se proposait de fixer des vertiges, n'est-ce pas dans ce « devenir foudroyant » [7] du vertige que le hasard devient éternel, que l'individuel et le non-individuel deviennent réversibles ? Anagramme, anatomie, analogie, anamorphose, autant d'aspects différents d'un même effort pour saisir le centre émotif d'une multiplication merveilleuse de l'individu qui deviendrait comme la toupie maintenue par le double de son image.

C'est des itinéraires qui convergent vers un tel centre, clé même de l'amour, que Hans Bellmer nous donne les relevés graphiques.

JEAN BRUN.

P. S. — Tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre de Hans Bellmer et aux problèmes de l'érotisme, devront lire la *Petite Anatomie de l'inconscient physique* que Bellmer vient de publier aux Editions du Terrain Vague.

(7) G. Bachelard : *L'air et les songes* (Paris, 1943), p. 110.

LETTRES D'OC

Ceux qui goûtent et aiment la poésie de Joseph - Sébastien Pons, — ils sont nombreux des deux côtés des Pyrénées — ceux-là ont appris à aimer Pons, je veux dire l'homme. Car il n'est pas d'œuvre plus simple d'allure et plus transparente à son auteur, éloignée cependant de ces deux excès que sont la confession lyrique ou la narration insistante. Ce poète catalan a inventé pour nous parler de lui un ton presque inimitable comme tout équilibre du style, un charme, une magie familière. Il l'appelle *conversa,* c'est-à-dire quelque chose d'intermédiaire entre les propos, trop anodins, et la conversation, toujours tentée de briller. Veut-on un exemple ? Dans *Concert d'Eté* Pons nous parle d'une visite que lui fit Marcel Abraham chez lui, à Ille. L'essentiel dans ces pages ne paraît être un détail de politesse délicate. A son hôte Pons offre un peu de miel fondu dans de l'eau glacée. L'ami est invité à jouir par cette boisson de la douceur même de l'heure, de la lumière subtile du pays. En même temps il est introduit, — et nous le sommes avec lui —, jusqu'à l'âme du poème, jusqu'à cette source des émotions poétiques: la volupté des sensations frugales. Ainsi de toute l'œuvre, une esthétique de la politesse, un abandon mesuré...

Ce charme parcourt les poèmes. Il ne peut que tisser notre plaisir à travers les proses qui prolongent et expliquent les poèmes. Pourtant j'avoue ne pas avoir aimé *Concert d'Eté.* Et maintenant que je lis *El Llibre de les Set Sivelles* (Le Livre aux Sept Fermoirs), livre catalan, je vois bien d'où venait ma déception. En français Pons écrit trop bien. C'est un artiste, trop artiste. Il compose sa page comme un édifice médité où joue une lumière tiède d'adjectifs élégants. Dans sa langue populaire de roussillonnais il ne met pas moins de réflexion, mais il bâtit ses phrases avec d'autres éléments: idiotismes savoureux du terroir, adjectifs arrachés aux proverbes, et cette souplesse illuminée d'images qui est le fait d'un langage méditerranéen.

Puisque nous en sommes à ces réflexions linguistiques, et que nous les trouvons essentielles, parlons de ce catalan

qu'écrit Pons. Certes il respecte l'usage officiel, il garde la généralité d'une langue bien fixée, mais il est aussi chargé d'un suc vraiment et seulement roussillonnais. Il ne s'agit pas de *régionalisme*. Le régionalisme est réservé aux langues et aux littératures embourgeoisées et urbanisées. Le catalan, qui sait se dépersonnaliser pour un exposé abstrait, retrouve sous la plume de ses meilleurs prosateurs les personnalités diverses des pays et des hommes. Leur complexité vivante. Toutes leurs dimensions culturelles. Tout près du Roussillon l'Ampourdan fraternel. La noblesse de la Cerdagne, la sauvagerie de l'Aspre. Tout cela inclus dans le langage. Mais d'autres attentions pour d'autres provinces de la parole: l'usage du XVII[e] siècle français apporte une clarté fluide à la syntaxe, et de façon constante l'Occitanie est présente. A un adjectif immobilisé dans la phrase, à une avance de cette phrase selon des suggestions successives de coloris, le lecteur avisé reconnaîtra des prosateurs occitans: d'Arbaud, Cubaynes, Max Rouquette. Par ce biais du langage Pons nous avertit de ce qu'est un terroir: non un lieu clos, étiqueté de pittoresque, mais une rencontre des influences lointaines ou proches, un choix dans la culture humaine. Tous les terroirs sont au centre du monde et l'on y vit en humaniste, si l'on sait y vivre à l'aise. Tout humanisme s'ouvre sur un légendaire. Le poète Pons n'est pas un imitateur du folklore, mais il s'efforce de se placer toujours à ce lieu de rencontre des paysages et des émotions où naît le miracle quotidien. Toute son œuvre est faite ainsi de ces « déclics » spontanés qui nous éblouissent. Un mot indique le déclic. *Attend* dans ces deux vers :

La neige qui dort à l'ombre du chemin

Attend le rayon de soleil qui la boira.

Le poème ne va pas plus loin, car ce serait tomber dans le surnaturel construit, et il n'y a de surnaturel chez Pons qu'aux marges de l'évidence. La légende, c'est le quotidien débarrassé du trivial, disponible pour les élévations de l'âme — La fable. Il faut beaucoup de ruse, sous une apparente ingénuité, pour maintenir à la fable sa fraîcheur et sa sagesse. La ruse, lorsqu'elle joue avec le rationalisme, et ne refuse pourtant pas l'éclosion du surréel, prend la forme de l'humour: « *Ce Livre aux Sept Fermoirs, nous l'avons tous ouï nommer et personne ne sait où il se trouve. On imagine qu'un homme aux sept savoirs l'a écrit sous un candélabre à sept branches. On croit encore qu'il enferme toute sagesse et qu'il dit tout. Pourtant les gens en font mention avec un air moqueur. comme s'il n'existait pas. On met en doute son existence et on ne la nie pas absolument. La chose mérite d'être raisonnée. Le livre doit exister d'une manière ou d'une autre. Tout le monde en parle et il n'y a pas de fumée sans feu...* ».

L'humour irréalisant, l'humour charitable pour le réel qu'il aide à se transfigurer, voilà peut-être la meilleure trouvaille de Pons prosateur. Mais l'humour à son tour se fait discret devant la fable qu'il a créée. Il y a une profonde et respectable attente chez Pons, au delà de sa poésie : elle est la même, semble-t-il, devant les menaces de la salamandre, et devant la Légende Dorée. *El Llibre de les Set Sivelles* nous en parle longuement. Prenant au piège de ses vers les miracles de la chair et de l'adolescence, de la nuit et de la flûte du crapaud, du vent et de l'olivier, le poète s'incline devant d'autres mystères, et n'ose les déflorer. Son univers est toujours situé à l'extrême orée de l'indicible, et sait qu'il ne pourra franchir sa limite. A San Guillem del Combret Pons se perd dans ses recherches autour d'un saint personnage : l'ermite. Il préfèrera en définitive s'en tenir à la « tradition simple ». Mais il aura respiré, à travers des parfums bien terrestres, un souffle plus pur : l'air de la légende : « *Tout cela n'enlève rien à la vérité fondamentale de la légende. J'en ai respiré l'air pendant une heure, couché dans les sillons de la montagne. Je me suis aussi occupé à arracher les chardonnerettes dans la prairie avec la pointe de mon couteau. Si vous mariez le cœur onctueux de lait de la chardonnerette à un filet d'huile, vous ne désirerez plus d'autre viande. L'anachorète en faisait sa nourriture* ».

Ainsi Pons semble nous dire qu'il faut avoir du respect. Toute chose est bien sur la terre divine, mais humanisée. Le livre se termine par deux leçons de sagesse où la tradition s'unit à la réflexion : dans la première, qui est un conte, Saint Pierre retourne sur terre pour annoncer que Dieu rouvre le Paradis terrestre. Mais aucun des gagne-petits qu'il rencontre ne veut abandonner son travail, serait-ce pour le Paradis, et le Saint lui-même se laisse prendre, dans un port catalan, à son antique passion ; au lieu de prêcher, il tire le filet avec les pêcheurs. Le miracle gigantesque devient une pêche miraculeuse, merveilleux plus évangélique après tout. Dans *L'Amour et le Perroquet,* qui imite une *nova* d'Arnaut de Carcassès, l'amour charnel fait son miracle, allume un incendie pour que les amants puissent se rejoindre, mais l'aube vient et l'incendie n'est plus qu'un mirage, ou qu'un symbole.

Il fallait bien que le *Livre au Sept Fermoirs* se terminât par l'ambiguïté, qui n'est qu'une déférence envers tous les mystères. Au prix de beaucoup d'art, que certains sauront imiter, et de quelque chose d'autre, qui est Pons, qui est inimitable...

●

De la sagesse à la violence. De la ferveur tranquille à la ferveur bouillonnante. Nous restons pourtant dans le même

univers occitan. J'aime bien que Serge Bec ait appelé son recueil de poèmes *Miegterrana* (Méditerranée). Mais ce n'est pas par antiphrase. Le lac intérieur des civilisations mesurées est pour lui débauche de couleurs, de sons et de l'esprit. Révolution ardente.

Nous restons dans l'essentiel. Il me paraît essentiel qu'un jeune homme de 23 ans retrouve, hors de toute reconstitution historique, de toute nostalgie, l'exigence morale rigoureuse du surréalisme. La révolution dans l'homme. Dans une *préface-manifeste* son ami Pierre Pessemesse définit ce bouleversement proclamé et réclamé mieux que je ne saurais le faire: « *La vie ne se joue pas en dehors des hommes, mais en eux... Nous devons bâtir un monde fait pour l'homme, pour son existence, ce que les poètes ont toujours voulu et ce que veut Serge, un monde vécu, pleuré et chanté, un monde de Méditerranée... un monde que l'argent aura laissé tomber* ». A quoi répond le poème de Bec : « *Le type qui est seul — à côté de l'araire... il est fort — il n'aime pas la guerre. — Bienvenue sur la terre il crie — je fais don de l'huile de la vie — et à tous les corps — qui passent — il tend une fiole d'or* ».

Mais nous ne sortons pas non plus des problèmes linguistiques. La préface l'affirme, et l'œuvre le confirme, l'occitan, le provençal, s'il n'est pas à la source du sentiment révolté, l'a du moins exaspéré: « *notre attachement à une langue qui devint, en un clin d'œil, une raison de plus pour bouleverser notre monde et le faire croître en beauté et en jaillissement brûlant* ». Voilà qui est neuf, qui surprendra. Une langue jusqu'à présent sentie comme atavique, sauvée du regret ethnographique comme du passéisme réactionnaire au prix de beaucoup d'intelligence, de commentaires et d'une philosophie de la tradition, cette langue s'affirme brutalement comme un visage de l'avenir humain. S'il s'agit de savoir pourquoi l'on écrit en oc, la plupart de nos auteurs répondront par leur fidélité, tant à leur naissance qu'à une très vieille et illustre civilisation: — et ce sont là des arguments dont seuls les sots feraient fi sans réfléchir. Mais Serge Bec et Pierre Pessemesse répondent par les vertus révolutionnaires de leur langage; nous avons trouvé un argument décisif.

Un argument qui touche le siècle au cœur. Car beaucoup — dont je suis —, ne cessent de regretter le projet profondément raisonnable d'une identification de la révolution dans l'homme et de la révolution sociale. Ils pensent que l'échec de ce projet a nui également a ceux qui poursuivaient le surréalisme et à ceux qui s'en détachaient. Bref, l'échec instructif nous engage doublement: à ne pas recommencer naïvement l'aventure surréaliste avec les armes de 1930; à ne pas abdiquer sur l'essentiel du projet de nos aînés. Il faut, non pas reprendre les chemins déjà parcourus, mais s'en tenir

encore, avec un espoir têtu, à l'exigence morale fondamentale. Ainsi la contradiction qui déchire l'homme a-t-elle quelque chance d'être un jour surmontée.

Or, il faut se rendre à l'évidence : Bec ni Pessemesse ne sont des « élèves » ; peut-être n'ont-ils que très peu médité les grands textes du surréalisme ; et ils ont à peine plus de vingt ans en 1957... Mais Bec écrit : *Bourgeois — mes doigts calés dans la femme — te briseront.* L'exigence du surréalisme, c'est dans une langue qu'il l'ont retrouvée maintenant (leur premier livre *Li Graio Negro dóu Surrealisme* n'était qu'une fantaisie, agréable, mais juvénile). Peut-être parce que l'on ne s'était pas aperçu avant eux que cette langue, restée dans son usage courant au plus épais de la race humaine, pouvait rendre à la révolte sa pureté. Se passer de la littérature.

Après quoi, l'on s'attend à trouver en Bec un poète de l'amour. L'amour est la forme la plus simple, la plus efficace aussi, de l'aventure surréaliste — on ne se trompe pas. Le pays, la langue, l'amour :

Mais oui oui je veux tout le soleil
je veux l'odeur des chairs nouvelles
qui naissent dans l'espérance
je veux le chant de gloire lumineux
qui s'élève dans l'air pur de l'aube
je veux tes tresses accouplées
et la longue voix bleue qui rit
je veux ton ventre qui danse
je veux ton troupeau de bêtes
ta fleur noire et épineuse
je veux ton crève-cœur que tu as recouvert de terre.

Depuis huit cents ans l'Occitanie réinvente l'amour. C'est bien là une vocation ! Serge Bec met en épigraphe à ses poèmes des vers de troubadours. Les critiques minutieux diront encore que c'est par antiphrase : l'amour tel que l'entendait Pierre Vidal a-t-il quelque chose à voir avec le désir illuminant des surréalistes ? Certains ont bien reproché à Théodore Aubanel les mêmes citations ! Problème faux. Comme les troubadours, comme Aubanel, comme le Surréalisme, toute l'Occitanie sait que l'amour est un brasier pour consumer le vieux monde, et que dans les flammes de l'amour la liberté jaillit :

mais ma main saoule et féroce
a sous la nuit qui cristallisait
déchiré ton corps adorable.
Alors
je me suis jeté sur les lumières

et j'ai crié j'ai crié
ta nouveauté.

Saisir cette leçon-là me paraît plus important que de reconstituer, — comme c'est la mode — une éthique amoureuse troubadouresque, dont on s'apercevra un jour qu'elle est liée au XII[e] siècle historique au point de demeurer incommunicable. On se plaint de ne pas avoir pu vivre « l'amour sublime ». Le pouvait-on ? Il faut admirer les troubadours, et renoncer à leur ressembler.

De tels commentaires font oublier les jugements de valeur. Il faut y venir pourtant. Un projet si haut demandait à Serge Bec une grande habileté de style, « forme » d'une belle vigueur de l'âme. Il risquait de se foudroyer lui-même de ses intentions. Le compliment que nous lui ferons, c'est de s'être sauvé de ce danger. En peu de temps sa technique verbale a progressé, s'est enrichie. Il garde ce talent d'exactitude dans l'énonciation que nous avons signalé déjà [1] : *ses mains tels des miroirs — lui renvoyaient le monde de ses yeux.* Il le développe et le nourrit de trouvailles nombreuses et fortes (*l'amour enracinée creuse les pierres chaudes*). Les chutes de l'expression sont rares. La densité poétique est suffisante. L'œuvre est solide.

On peut exiger de ce poète beaucoup plus, tout un avenir. La Méditerranée est inépuisable. Nous lui souhaitons de s'en convaincre et de nous le prouver.

ROBERT LAFONT.

(1) *Cahiers du Sud*, N° 326.

BIBLIOGRAPHIE. — Joseph Sebastià Pons - *El Llibre de les Set Sivelles* - Ed. Selecta, Barcelona, et Librairie Brun, Perpignan; Serge Bec: *Miegterrana* - Institut d'Etudes Occitanes, Toulouse.

LA POESIE

ANTHOLOGIE DE L'AMOUR SUBLIME, par BENJAMIN PERET (*Albin Michel*).

L' « Anthologie de l'Amour Sublime » se lit le cœur battant. On a tout dit de l'amour, on n'a rien dit de l'amour. Il est toujours à apprendre, même si l'on ose aimer. Les noms des amants célèbres sont là, ceux qui avec la chair et au-delà atteignirent les rivages de la liberté éperdue.

Le baiser le plus large est celui de l'Amour...

Plus de soixante noms, d'Apollonios de Rhodes à Breton, d'Héloïse à la Religieuse Portugaise, de Shakespeare à John Ford, de Hölderlin à Kleist, de Gérard de Nerval à Baudelaire... figurent au sommaire.

Une longue et intéressante introduction de Benjamin Péret explique en quoi l'amour sublime diffère de l'amour passion stendhalien et expose le contenu charnel et spirituel de cet amour total. L'auteur suit au cours des diverses époques le cheminement de l'amour sublime de l'antiquité à nos jours.

Cri de l'angoisse humaine métamorphosée en allégresse, le mythe de l'amour sublime est le premier à inscrire le merveilleux et le bonheur naturel dans les limites humaines. C'est l'âge d'or sur terre.

Il y aura... écrivait Breton. Il y a eu, il y a déjà pour quelques-uns, et les textes de l'anthologie le prouvent. Il y aura un jour pour tous. Car si la société actuelle brime l'amour et la femme, la chaîne des amants n'est pas prête à être brisée. Tout le monde sait que rien de grand ne peut être fait sans la femme. Toutes les chances sont réelles ; et tout est permis à ceux qui savent découvrir en toute chose leur aspect céleste, « en opposition à ceux qui de la femme ne retiennent que le sexe et du feu de bois son prix de revient ».

Alors s'ouvriront les portes devant ceux « qui errent dans le monde sans autre boussole qu'un immense désir toujours plus raffiné ».

JEAN MALRIEU.

ETAPES, par CLAUDE SERNET (*Seghers*).

Tout brille et retentit, rien ne se laisse éteindre
Le temps se vide et se recomble
De l'aube au soir, du soir à l'aube, un cri demeure.

Non ! pour reprendre un mot connu la poésie personnelle n'a pas fait son temps. Nous en avons eu récemment la preuve avec le dernier recueil d'Aragon et nous trouvons avec *Etapes*, de Claude Sernet, une démarche analogue. C'est plus qu'un refus de la gratuité ou un retour au discours, ce serait là poser le pro-

blème en termes intellectuels alors que tout ici est de l'ordre du cœur. Nous sommes loin désormais de l'invention pure, de l'évasion dans les images, mais tout aussi loin de l'expérience de rhétorique. Rien non plus de l'esthétique du coup de foudre. Sernet ne cherche pas à produire des effets. Ce qu'il propose, ce qu'il se propose de reconstituer, c'est sa propre existence et, comme il le fait sans complaisance, sans le moindre étalage de sentiments, sa confession du seul fait de la sincérité suscite au sens le plus fort du terme, la sympathie. Si bien que ce recueil de l'âge mûr où le poète ne poursuit d'autre but que de se rassembler (et de se ressembler) est écrit sinon par tous, du moins pour tous ; il atteint à l'objectivité du roman, il donne la sensation du temps vécu. *Etapes,* ce sont en somme des « méditations » comme on disait jadis, mais les méditations d'un homme qui est bien de son siècle, qui en a vécu les drames, assumé les engagements, pratiqué toutes les expériences. Ce sont également des élégies plus par le mouvement que par le contenu, car toute nostalgie s'y transmue en espoir, et de même la spiritualité et la métaphysique y sont-elles réinventées. Par exemple, dans « Elégie d'un soir d'été », le thème essentiel est celui de l'eau, et le symbole se dégage de la notation des détails concrets :

Telle est la rive — ici déjà nocturne
Où le pays, et pas à pas moi-même
Laissant la route et sa blancheur crissante
Nous descendons vers l'eau.

Ou bien un poème comme « D'une intermittence », qui se fonde sur la plus élémentaire expérience philosophique, l'impression de se trouver *devant* les choses ou les êtres : « *Voici que de nouveau je suis devant le monde — Devant la porte ouverte et non devant moi-même* ».

Je parle d'un frisson dans la durée
D'un brusque instant de mort dans le souci de vivre
De l'ordre naturel qui se défait soudain.
. . . . . .
Voici que de nouveau je suis devant le monde
Devant la porte ouverte et non devant moi-même
Pour rebâtir le socle de l'espace
Et renouer le fil du temps.

Toute la finale du recueil, « Le bonheur des autres », montre comment le seul désir de communiquer parvint à vaincre l'isolement. Il y a là une série de poèmes mystiques dont on ne sait s'ils tendent à une religion proprement dite ou s'ils sont aspiration pure. « *Puisqu'un seul mot peut contenir le monde — M'en faut-il d'autres pour l'aimer ?* » et ailleurs, « *Ce mot d'avant les mots, leur forme et leur substance...* ». Ce n'est plus seulement une métaphysique qui se recrée, mais une théologie. Mais gardons-nous d'interpréter idéologiquement ces démarches de la pensée poétique. Nous avons ici de vrais « chants de l'expérience » pour reprendre le titre de Blake. Ils séduisent par leur vertu même, et par là ils sont lisibles par tous, mais ils sont infiniment plus riches et mis en valeur si on les tient pour des documents, si on les étudie sous l'angle de la phénoménologie.

L.-G. G.

LE NEUF DU CŒUR, par Edmond Humeau (*José Millas-Martin*).

Il est peu d'œuvres aussi nourries de réalité concrète que celle d'Edmond Humeau. Qui dit Humeau dit Humus. Cette poésie foisonnante et végétale s'enfonce plus profondément encore, jusque dans le tuf, on ne sait en quelles couches géologiques ou mentales. Qui dit Humeau dit aussi humain, et le paradoxe de ce lyrisme est qu'étant minéral de structure et pour ainsi dire de nature, il est aussi de chair, cette chair née du limon de la terre. La chaleur qui s'en dégage est en effet bien vivante, si vivante que cette poésie élémentaire ou plutôt essentielle transcende l'expérience qui la provoque. Humeau irritera plutôt le lecteur non prévenu ou trop prévenu, celui qui entend se complaire dans le poème. Il n'y a pas de place pour l'euphorie esthétique dans ce langage à la fois savant et naïf, dans cette musicalité rocailleuse où toute source éclate en torrent. Ici, le plaisir est mis à l'épreuve, la sensibilité est écartelée, et jamais la richesse des images ou parfois l'éclosion d'une chanson ne font oublier l'âpreté de ce didactisme panique, de cet holocauste verbal. Encore une fois ce ne sont là qu'images approximatives mais je ne pense pas qu'il soit possible de donner en termes intellectuels une définition valable de la poésie de Humeau, elle est par trop enracinée. Il faut, pour le meilleur et le pire, c'est aussi bien affaire de tempérament, et cela dépendra aussi de l'humeur du jour, accepter les poèmes de Humeau comme des données sensibles, un jeu de lumière ou la grâce d'un lichen. Il y a toutefois dans *Le neuf du cœur* des moments où la matière brute s'épanouit sur un rythme accordé à celui de la rêverie, par exemple, « Une batterie de pierres fendues », une sorte de « lapidaire » comme on disait jadis ; ou encore « Pavane de l'autre nature », recensement des « paroles » données par l'herbe, le feu, le vent, le soleil, extraordinaire exercice de psychanalyse du langage, voire, pourquoi pas, de psychanalyse franciscaine, car il y a quelque chose de médiéval chez Humeau :

Toute parole épuisant ses reflets
Le consentement me semble excessif
Comme la récrimination osée
Aux paroles pour se faire plaisir
Mais j'appelle à signifier un accord
Aux paroles qui dévorent le sens
De l'autre nature aidée en ses refuges
Comme d'aucuns ont espéré du ciel
Dans les siècles nourris d'allégories.

Certes, la syntaxe est souvent sinon incorrecte, du moins rebutante ; elle se veut calquée sur l'infinie variété des formes concrètes ; elle tend à être, maladroitement mais avec une enragée patience, un instrument d'humanisation des choses : l'abstraction, la quintessence de la poésie est ici rarement fulgurante. Humeau n'est pas et ne se veut pas prestigieux ; son hermétisme n'est pas un jeu, il résulte d'un souci exigeant non pas de sincérité personnelle, mais de conscience professionnelle. Poésie entre toutes méritante et que bien peu mériteront. Humeau est le type même de l' « horrible travailleur », du « poète métaphysicien », et j'en sais peu qui, assumant comme lui la même vocation, aient authentiquement de la terre à leurs souliers.

L.-G. G.

L'HERBE DE CHAQUE ESCALE, par Paul Chaulot (*Seghers*).

« *Nous comprendre c'est voir — chaque chose soudain — brûler de notre sang* », « *O ma voix j'ai besoin pourtant — qu'il fasse clair loin de mes lèvres* ». On trouverait ainsi au hasard d'une lecture de Chaulot et s'intégrant au mouvement même du poème des formules, attestant que la démarche lyrique est ici concertée, que la volonté de « dire » est, au premier chef, entreprise morale. « Nous t'affirmons, méthode », le mot de Rimbaud peut être entendu en ce sens. En quête d'évidence poétique, se défiant des « feux extrêmes du langage », Chaulot atteint parfois à une densité verbale qui correspond à une condensation corollaire de la sensibilité. Il ne faut pas s'y tromper, ce lyrisme d'allure intimiste a une rigueur d'épure, et en dépit de l'authenticité de ses thèmes, n'est pas accessible à quiconque. Sans doute les mots chantent-ils, mais c'est le fait d'une prosodie sinon classique, du moins unanimiste, ils n'enchantent que dans la mesure où à force d'attention on parvient à reconstituer l'invention du poète. Ce lyrisme d'homme de la rue se nourrit, en fin de compte, de sensibilité intellectuelle, et les lieux communs qu'il brasse sur une ritournelle d'accordéon, celle des « samedis sans Prométhée », sont autant de secrets du destin :

Le pays d'où je viens
n'est d'aucune mémoire
et l'image parfois
qu'il cède au souvenir
ne vit que par le poids
d'un mystère à résoudre,
ne dure que taillée
au revers de la nuit.

Encore une fois cette poésie est austère. Elle n'en est que plus émouvante lorsqu'on est parvenu à se mettre à son diapason. Il est en tout cas un mérite qu'on ne saurait lui refuser, c'est que dans ses réussites comme dans ses échecs elle n'a jamais recours à une beauté toute faite.

L. - G. G.

LA FEUILLE ET L'EPINE, par Louis Guillaume (*Les Amis de Rochefort*).

Le soc entaille le sol — Le bourgeon crève l'écorce — Issus d'une même tige — Pointent la feuille et l'aiguille ». Presque toutes les strophes, voire tous les vers du poème mystique qui donne son titre au recueil, contiennent ainsi des images « acérées » empruntées à tous les règnes de la nature. Voilà qui témoigne chez Louis Guillaume d'une authentique dialectique de la sensibilité. Il ne s'agit pas de l'exploitation d'un thème puisqu'on retrouve les mêmes images dominantes dans les « Trois épis », dans « Silex », dans « Quartz ». Partout c'est le même contraste entre les diverses sortes de jaillissement, celui du feu, celui de la plante. Il n'est pas jusqu'à l'image du sang dont la poésie contemporaine a tellement usé et abusé qui ne retrouve ici toute sa nouveauté. La lumière

elle-même est « dure comme un cristal ». Il y a chez Louis Guillaume un poète de « lecture courante » dont le charme est directement saisissable, il y a aussi un poète ésotérique précisément lorsqu'il est le plus simple, le plus direct, je dirais presque le plus terre à terre. Poésie sans prétention qui ne se pose point le problème des limites du langage, qui fait confiance à la chaleur de la voix. On lui reprochera peut-être de ne pas exister suffisamment sur le papier, de ne pas se concrétiser en objet verbal. C'est précisément là son originalité. Une recherche sans recherche est de nos jours assez insolite pour solliciter l'attention. Il faut savoir prêter beaucoup à un Louis Guillaume qui nous donne beaucoup.

L. - G. G.

LES ARMES DE LA TERRE, par Pierre Garnier (*Libraire « Les Lettres »*).

« *Parée de mots de morts et d'astres prisonniers* », la poésie de Pierre Garnier est de toute beauté, de trop de beauté. Une éblouissante parade d'images, une somptueuse orchestration qui font en quelque sorte de ce jeune poète le pendant « demi-siècle » du prestigieux Emmanuel Signoret. C'est la même erreur, au fond parnassienne qui se perpétue chaque fois que l'on veut intégrer à la forme traditionnelle l'imagerie élaborée par une génération de chercheurs. Garnier a fait ses classes chez Eluard, sans aucun doute (trop de réminiscences en font foi) et peut-être chez Ganzo (cf. l'allure d' « Equatoriale »), et je m'empresse de dire qu'il ne démérite nullement de ses maîtres, il est merveilleusement doué. Ses dons ne sont pas uniquement de la facilité, ils sont la rançon d'un irrépressible besoin de s'exprimer, d'une foi profonde dans la poésie et c'est cela qui, souvent mais pas toujours le sauve d'un académisme perpétuellement côtoyé :

Poème, belle bête aux fourrures de neige,
Yeux blonds brûlants sur mes mains, tête de chienne
Qui pèse mon secret et pose dans mon rêve
Sa première et dernière surprise : Je t'aime.

Encore une fois ce recueil n'est nullement négligeable, au contraire, et on ne saurait trop féliciter Pierre Garnier de posséder son métier. Tout en l'invitant à se découvrir, à se donner lui-même ; car, pour ce qui est de la virtuosité, un tel livre suffirait à étayer la réputation d'un poète. Sur le plan littéraire, s'entend. On est en droit d'exiger davantage de Pierre Garnier.

L. - G. G.

LES VOIX HEURTEES, par Marie Bellour (*Debresse*).

Qu'est-ce qui est le plus moi sous la cire des pensées et des mots fondus au feu central ?
Tu dois le savoir, toi qui m'as faite, Dieu au nom parfumé de menthe et de feuillages frais ?

La personnalité de Marie Bellour est en effet excessivement complexe. C'est bien ce qu'il est convenu d'appeler une « nature » poétique, mais le métier n'est pas toujours à la mesure de cette richesse d'inspiration. Tour à tour se manifeste (« Notre ciel violé », par exemple) une ampleur cosmique dont l'expression est assez emphatique, tantôt un souci de contact humain qui s'exprime de façon plus heureuse. Un poème sur les gueux, intitulé « Sous les ponts » est particulièrement réussi. La finale en est fort belle :

Ils sentent battre en eux un très vieux cœur
et sur les eaux lustrées l'oiseau blanc est peut-être une colombe.
Ce qui me juge dans leurs yeux
C'est une liberté perdue
Une innocence.

Voilà qui est d'un poète authentique et rachète bien des faiblesses.

L.-G. G.

JEUX DE L'APPRENTI ANIMALIER, par Ribeiro Couto (*Seghers*).

Autrefois Vice-Consul du Brésil à Marseille, Ribeiro Couto, entré de plain-pied dans une tradition immémoriale, prolongeait lyriquement les soirs sur le Vieux-Port, bien avant dans les belles nuits marseillaises.

Son ombre, nous l'évoquons toujours, nous ses amis, même si nous ne l'avons pas encore rencontrée, parmi d'autres ombres, hélas ! disparues. Alors que lui, bien vivant, grand vivant, continue sa carrière au hasard des postes diplomatiques.

De Belgrade, où il est l'ambassadeur de ses Etats-Unis, Ribeiro Couto nous envoie cette année, via Seghers, ces quatrains illustrés par l'auteur.

On ne sait trop ce qu'il faut admirer, la qualité de ces jeux, la désinvolture du trait, la poésie fidèle au poète ou cette amitié qui pousse ce Brésilien à écrire en français.

Mais sans analyser l'émotion ou le plaisir qu'ils nous donnent, acceptons-les tels qu'ils s'offrent, désintéressés, sans engagement, ne remettant pas en cause la condition humaine, sans prétention de message, fruits naturels et savoureux de l'arbre de la plus vieille science, la plus savante et la plus imprévue.

LOUIS BRAUQUIER.

LES ARTS

PREHISTOIRE, par Stévan Célébonovic, texte du Professeur M. Sauter (*Editions des Deux Mondes*).

ROUFFIGNAC, par Louis-René Nougier et Romain Robert (*La Table Ronde*).

Deux ouvrages très différents de présentation comme de but. Le premier est un grand album de photographies ; le second, de format ordinaire, nous présente le « dossier » de la grotte de Rouffignac, dont la « re-découverte », en Juin 1956, a suscité une polémique quant à l'authenticité de ses peintures paléolithiques.

Les photographies de Stévan Célébonovic ne visent pas à *reproduire* les sculptures et les peintures préhistoriques, ou plutôt elles ne visent pas *seulement* à les reproduire. Son objectif photographique n'a pas pour dessein de nous informer. Dans d'autres ouvrages on pourra trouver le relevé photographique précis, méticuleux, impassible, froid aussi, des œuvres d'art de la préhistoire. Célébonovic veut *démontrer :* il veut démontrer leur caractère vivant, il veut les enlever à la poussière des vitrines de musée et à leur rigidité d'objets de science. C'est toute une *sensibilité* à la préhistoire que chacune de ses images démontre, et c'est pour nous comme une révélation : de page en page de cet album, nous regardons d'un œil nouveau les galets gravés, les statuettes, les animaux peints que nous connaissions, certes, mais autrement, semble-t-il.

Célébonovic use de trois moyens. D'abord l'indifférence à l'échelle du sujet photographié : telle sculpture de quelques centimètres est agrandie à la dimension d'une vaste fresque. On connaît le procédé qui fit des ouvrages de Malraux un sujet d'intérêt et d'irritation à la fois. Mais ici il ne gêne pas, parce qu'il sert une démonstration particulière. Il y a dans les photographies de Célébonovic une sorte de mouvement affectif, de vague d'enthousiasme, d'intrusion de la vie qui emporte les mesures et leur sécheresse (je ne dis pas leur inutilité ni leur manque de valeur). Le second moyen de Célébonovic, c'est la recherche des effets, effets d'éclairage particulièrement. Chaque photographie vise à nous donner une émotion (et non pas un renseignement), et elle use dans ce but des ressources les plus impressionnantes de l'ombre et de la lumière. Enfin, le moyen le plus original de Célébonovic est l'utilisation d'une ambiance naturelle : sculptures, silex taillés, objets presque tous photographiés sur un fond de rochers, dont le « flou » est subtilement gradué. Présentation nouvelle, et personnelle, des œuvres d'art préhistoriques : la « Venus de Willendorf », une figure humaine de Tarascon-sur-Ariège du Musée des antiquités nationales ou la statuette du Goulet de Cazelle prennent une qualité spéciale dans la réalité recréée autour d'elles par le photographe.

Le « paysage préhistorique », si caractéristique en certains lieux du Périgord, suggéré avec beaucoup de goût et de respect, nous restitue un « œil contemporain », nous rapproche singulièrement de ces objets si dévalorisés, si neutralisés par les salles et les étagères des musées. La réussite est étonnante dans des images comme celles d'une baguette en bois de renne décoré ou d'un bâton à trou magdalénien de Laugerie-Basse : il semble qu'ils viennent d'être posés sur un rocher par celui qui les utilisait.

Présence aussi saisissante que les empreintes de pas de la grotte de Niaux.

Je voudrais encore signaler l'espèce de mouvement vers la création, vers l'apparition du phénomène artistique que Célébonovic parvient à donner à la suite de ses photographies. L'ouvrage commence par des images de roches et de plissements rocheux, puis on y voit successivement une empreinte de feuille, des galets striés, des outils sommaires, à peine dégagés de la roche, des racloirs, pour arriver à l'image d'une première tête stylisée dans une corne de bison aurignacienne : le rythme de ces images est émouvant, on participe, en dix photographies, à ce lent et long effort de l'homme, mené par un génie obscur et profond. De page en page, les images des animaux peints sur les parois nous assaillent avec brutalité, comme si nous butions sur elles, à bout portant, aux détours de leurs grottes. Soudain, une lampe en pierre et des grattoirs photographiés avec une insistante présence matérielle font presque retenir le souffle : l'artiste est là, invisible, non loin des objets abandonnés sur le sol... L'album s'achève sur une image symbolique, qui le prolonge : des figures humaines de la grotte sicilienne d'Addaura, s'élevant les unes sur les autres, bras et visages dressés...

On ne trouve pas souvent à recommander un livre qui présente autant d'intérêt.

L'ouvrage de Louis-René Nougier et Romain Robert est un ouvrage de polémique, presque un pamphlet : les auteurs y défendent l'authenticité des peintures de la grotte de Rouffignac, qui a été contestée par certaines personnalités et par un groupe de jeunes spéléologues qui l'avaient parcourue plusieurs années durant sans rien voir. L'ouvrage est écrit à la diable, sur un ton rogue, pas toujours sympathique ; mais le « cœur y est », je veux dire que MM. Nougier et Robert, qui ont l'amour et même la passion de *leur* grotte, « chargent » leurs justifications pour mieux enfoncer le parti adverse. Leurs arguments, renforcés de ceux de l'abbé Breuil et d'éminents préhistoriens étrangers conviés à se manifester, l'emportent. Les peintures de Rouffignac ne sont pas des faux faits à la flamme ou des graffiti de maquisards de la dernière guerre. Au XVI[e] siècle, François de Belleforest parlait déjà des peintures de la grotte, et les analyses chimiques faites lors de la « querelle de Rouffignac » concordent avec l'ancienneté des frises d'animaux.

Le Cro de Granville, baptisé aujourd'hui grotte de Rouffignac, a reçu pendant quatre siècles la visite des curieux sans que ceux-ci aient fait attention aux dessins, sans doute malaisés à discerner, surtout lorsqu'ils furent abîmés par des inscriptions. Le fait est peut-être étonnant, mais on ne saurait en tirer une suspicion systématique pour la « re-découverte », assez sensationnelle, il est vrai, faite un jour de juin 1956, par L.-R. Nougier et R. Robert.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume relié toile, 96 pages, 72, reproductions en hélio, Prix : 2.700 francs*).

(*Un volume relié toile, 312 pages, 33 illustrations. Prix : 1.180 francs*).

LIOTARD, par François Fosca (*La Bibliothèque des Arts*).

Horace Walpole prétendait que, pour faire fortune, il avait suffi à Liotard de porter un costume turc et une longue barbe jusqu'à la ceinture, et d'avoir des prix extravagants. Evidemment,

le petit maître genevois, né d'une famille méridionale française, ne manquait pas de sens commercial. La chance — une rencontre à Florence — l'ayant fait accompagner un riche Anglais à Constantinople, il y resta cinq ans et sut exploiter, à son retour, la curiosité de son époque pour l'Orient. Le « peintre turc », qui avait vécu parmi les pachas et les odalisques, devint vite à la mode à Paris, à Londres, à Amsterdam, à Genève. Il avait encore la chance d'être un habile pastelliste, et le pastel connaissait la plus grande vogue depuis 1720, où Rosalba Carriera l'avait lancée. François Fosca a placé son ouvrage sous le signe de la documentation minutieuse, suivant l'artiste de ville en ville et de portrait en portrait. Ce « peintre de la vérité » ne conçut jamais la peinture que comme le miroir de la réalité, aussi fidèle, aussi exact que possible. Il avait horreur de la touche, pratiquant le « fini », le lissé sans accent, s'attachant à rendre le poli et le transparent des corps comme le duvet et le velouté des fruits. « Le seul mérite des tableaux de Liotard, disait Reynolds, est leur précision ; ce qui, en règle générale, est la caractéristique d'un talent inférieur, ou plutôt de pas de talent du tout ». Il semble bien que les amateurs d'art de son temps aient tenu Liotard dans l'estime la plus médiocre. Mais les gens du monde, qui ne sont pas toujours des connaisseurs, se disputaient ses portraits. Il est vrai que Liotard, qui n'était pas en peine d'astuce, soutenait que seuls ceux qui ne connaissent rien en peinture sont capables d'apprécier le vrai, c'est-à-dire sa peinture. L'*ignorart* (un mot qu'il avait spécialement forgé) jugerait bien parce que l'art ne le gêne pas dans son jugement.

La peinture de Liotard a perdu forcément, aujourd'hui, son vernis de snobisme et ses mauvaises raisons, et elle est pourtant attachante. Preuve que ce petit maître valait mieux que ses théories. A cause de son soin fidèle à rendre les effets de lumière, peut-on avancer timidement les noms de Vermeer, de Chardin, à cause de son absence de touche et de sa turquerie, celui d'Ingres ? Je ne le pense pas, et je ne peux suivre jusque là François Fosca. Mais, au fond, certains de ses tableaux sont à rapprocher du Degas du début de la période réaliste, du *Foyer de la Danse,* du *Pédicure* ou du *Bureau de cotons...* Il y a même un certain imprévu de mise en page, certains fonds nus, certaine lumière pure et triste qui vont assez loin dans la voie de cette parenté.

P. G.

(*Un volume, 208 pages, 28 reproductions en couleurs et en noir. Prix : 1.650 francs*).

ENTRETIENS SUR LE MUSEE DE DRESDE, par Aragon et Jean Cocteau (*Editions Cercle d'Art*).

Les tableaux du Musée de Dresde ramenés en Allemagne et exposés à Berlin en attendant la reconstruction du musée, le lot de photographies envoyées à Aragon à cette occasion, sont celles de deux anciens ennemis, aujourd'hui réconciliés, faisant le tri parmi les reproductions pour choisir et commenter, non pas forcément les « tableaux de la porte », ceux qui font la publicité d'une Galerie, mais les « tableaux secrets », ceux qui ont une phosphorescence, ceux qui, comme dit Cocteau, ne sont pas morts, ont résisté à la pendaison dans un musée. Nous assistons ainsi, mieux que par le trou de la serrure, mais par la sténographie impitoyable

du magnétophone, à la conversation, détendue, décontractée, de deux écrivains de notre temps, à propos de peinture. Si le magnétophone avait été inventé avant, on peut imaginer le témoignage précieux qu'il aurait pu nous donner d'une rencontre, par exemple, entre Zola et Mallarmé à propos du Musée du Louvre... Le libre bavardage d'Aragon et de Cocteau est une après-midi à laquelle, invisibles, nous assistons sans y prendre part, de peur d'interrompre le charme, dans le petit appartement du Marché Saint-Honoré, au second, au fond de la cour... Quel dommage que les reproductions, non pas les héliogravures en noir, quoique toujours trop « poussées », mais les reproductions en couleurs fassent constamment tomber le charme : elles baignent dans un affreux jus rouge qui offense le regard et, par comparaison, rendrait agréables les images du calendrier des P. T. T. Mais le texte vaut cette présentation soignée de l'ouvrage et l'excellente typographie.

P. G.

(*Un volume, relié toile, 208 pages, 54 reproductions en couleurs, 74 reproductions en noirs. Prix : 7.500 francs*).

JEAN LURÇAT, par Claude Roy (*Pierre Cailler, Genève*).

Au seul nom de Lurçat les murs se mettent à vivre et le coq à flamboyer au milieu d'écritures à sens définitif. Une flore à feuillage dur abrite et révèle une faune insolente, saisie dans l'orgueil des aubes neuves. La lumière y fait souche.

C'est un livre très complet que nous offre Pierre Cailler, imprimé et composé avec ce soin vigilant et cette netteté qui donnent généralement aux éditions suisses un caractère propret et un peu froid. Biographie de Lurçat, bibliographie, nombreux renseignements sur l'artiste et sur son œuvre de peintre et de cartonnier de tapisserie, on trouve tout cela dans ce livre, ainsi qu'en seconde partie un copieux ensemble de reproductions — dont un assez grand nombre en couleurs — des peintures, gouaches, aquarelles, lithographies, céramiques ou principales tapisseries de Lurçat.

Pour une œuvre vivante, il fallait un texte de présentation très vivant. C'est ce que fait Claude Roy en première partie de cet ouvrage et pour une moitié du livre. On ne s'en plaint pas, tant, sans avoir l'air d'y toucher, Claude Roy nous apprend de choses sur l'homme Lurçat, ce poète de la laine, sur ce prince du désert, nomade devenu enchanteur qui voyage avec ses murs de couleur et prétend qu'au fond, si « la poterie est une question de tonnes (de terre), la tapisserie est une question de mètres carrés ».

C'est une boutade, mais il faut entendre Lurçat parlant de la force du vent et du poids des tentures à propos des grandes tapisseries, pour en saisir toute la vérité ; car il est, lui, au pied du mur, et la tapisserie, elle, est sur le mur ou dans la rue peut-être, pour une fête des hommes, et ce sont des hommes qui la tendent et ce sont des hommes qui la font, et lui-même est un homme parmi les hommes qui la crée avec sa patience éblouie. Le soleil, pour Lurçat, n'est pas toujours chien fidèle sous la table. Il faut bien qu'il éclate de temps en temps à la face des hommes. Il s'appelle alors « Liberté », et l'on pense aussi, à la même altitude,

au même niveau de l'homme, au poète Eluard. On pourrait du reste mener le parallèle assez loin entre Eluard et Lurçat, chacun d'eux dans son domaine propre.

Il n'est pas indifférent d'apprendre que Lurçat est poète. La tapisserie exige cette alliance du peintre et du poète peut-être parce qu'elle répond à un besoin de l'homme d'être rassuré, soit qu'aux origines il ait voulu donner une profondeur aux fragiles cloisons de sa tente en les peuplant d'amicales couleurs et d'êtres rassurants, soit que devenu prisonnier de murs trop solides, durs et synonymes de prison, il ait voulu avoir sous sa surveillance directe les fantômes, dragons ou autres bêtes apocalyptiques de sa création plutôt que de les laisser errer seuls dans les ténèbres incontrôlées.

« Il faut croire aux fées », dit Lurçat. D'avoir visité à la suite de Claude Roy le laboratoire de l'enchanteur, ne peut nous en empêcher, mais nous saurons mieux comment est née cette violente présence que chantent l'ortie et le caillou, les bêtes de poil et de plume, l'homme enfin, ce blé vivant, chaque fois que Lurçat pose sa griffe à l'angle d'un rêve de laine.

JEAN RIVIER.

(*Un volume, 120 pages, 114 planches dont 13 en couleurs. Prix 950 frs*).

LA FRANCE INCONNUE, Tome II : Sud-Ouest; Tome III : Centre-Sud, par GEORGES PILLEMENT (*Grasset*).

On connaît, certes, les beautés architecturales de la France, les grands chefs-d'œuvre de la pierre, cathédrales et châteaux célèbres, qui ont droit aux monographies, aux visites commentées et aux spectacles son et lumière. Mais à passer de sommet en sommet, dans le tohu-bohu qui accompagne malheureusement les plus admirables centres d'art, le touriste risque de ne pas voir ce qui fait justement le charme de la France. Je veux dire cette présence permanente du passé dans les moindres villages, dans les lieux éloignés des itinéraires habituels. Tant de vieilles maisons, d'honnêtes manoirs, d'abbayes devenues fermes, voués au silence et à l'oubli, et qu'on a l'impression de « réveiller » dans leurs rues désertes ou au bout de leur parc abandonné. Georges Pillement se charge, région par région, dans chacun de ses précieux volumes régulièrement publiés, de nous diriger à travers cette « France inconnue » mais combien attirante. L'automobile est le commode moyen de cette découverte. Plaignons les conducteurs qui foncent sur les routes nationales, de grande ville à grande ville, préoccupés de leurs moyennes, n'accordant qu'un coup d'œil aux curiosités marquées d'astérisques sur leurs guides. Mais, au moins une fois, suivons G. Pillement dans un de ses itinéraires, pénétrons dans ces « châteaux de la Belle au bois dormant » qu'il nous signale à chaque page, et voilà notre voiture transformée : d'un moyen de transport, anonyme parmi les cent, les mille de la même marque qui roulent sur la nationale à bornes rouges, elle devient la compagne des petites routes, des vieux chemins à travers bois et champs, et l'amie des fontaines, des places à arcades et des ruelles pavées. L'aventure est à portée de nos roues, au rythme du passé merveilleux. Nous y trouverons des sujets de mélancolie, voire d'indignation : châteaux qui tombent lentement en ruines, faute

d'argent pour les réparations, ou privés de l'amour de leur dernier propriétaire, églises abîmées par des badigeons barbares ou souillées par des objets affreux. Mais nous y aurons aussi, quelquefois, des sujets de satisfaction : le travail obscur de l'administration des Beaux Arts qui, sans crédits, réalise le tour de force de restaurer une chapelle isolée, de mettre hors d'eau un ancien prieuré, ou la ferveur de l'occupant d'une splendide demeure qui s'efforce de la conserver, de l'embellir... Partout nous toucherons vraiment au cœur profond de la France, à sa grandeur qui ne se mesure que dans ses plus obscurs villages, que dans ses édifices oubliés. Ce ne sont pas seulement des découvertes archéologiques que nous propose G. Pillement dans son entreprise ; ce sont des joies qu'il nous offre, l'occasion de moments rares et recueillis.

P. G.

(*Un volume* 292 *pages,* 21 *photographies. Prix :* 885 *francs - Un volume* 308 *pages,* 64 *photographies. Prix* 990 *francs*).

LES REVUES D'ART : L'ŒIL.

Chaque numéro de *L'Œil* confirme les qualités de sa formule. Formule technique tout d'abord : la netteté de présentation propre aux publications helvétiques, la mise en page où l'on reconnaît la main de Robert Delpire, la réussite des reproductions en couleurs. Formule rédactionnelle aussi : l'équilibre des sommaires partagés entre l'art ancien, l'archéologie et l'art moderne, l'intérêt qu'éveillent certains articles sur des sujets presque inconnus, les comptes rendus de livres sur l'art et les illustrations dues souvent à de très remarquables photographes comme Inge Morath ou Robert Doisneau. Dans les derniers numéros, signalons l'article de José Gudiol sur les panneaux d'autels romans du musée de Vich, celui de A. Balog sur la peinture médiévale en Hongrie, deux articles sur les trésors ignorés du musée de Lille. Du côté de l'art contemporain, Georges Limbour nous familiarise avec la peinture très spéciale de Jean Dubuffet, dont les supports sont les matières les plus inattendues, W. Grohmann retrace l'histoire du « Bauhaus » et de son influence sur le sarts appliqués entre 1919 et 1933, Jean Grenier analyse avec pénétrance les idées de Rouault, Michel Seuphor et Robert Melville nous mettent en présence, dans leurs ateliers, des sculpteurs Arp et Chadwick. La falaise sculptée par les artistes sassanides à Naqsh-i-Rustam, près de Persépolis, fait l'objet d'un article d'André Parrot. Côté curiosité, retenons l'étude et les photographies réunies par Guillaume Janneau sur les boutiques et leurs styles depuis le XVII[e] siècle jusqu'aux « shopping centers » américains ; Hans Naef a découvert que plusieurs figures du « Bain turc » et de l' « Intérieur de harem » sont directement inspirées de gravures publiées au XVIII[e] siècle : la démonstration est convaincante, stupéfiante même. Monsieur Ingres manquait d'imagination. Nous nous en doutions, c'est à présent un fait acquis ; mais à voir comment Ingres a copié et interprété l'image imitée dans le sens de son érotisme, on touche un peu à la résolution de l'énigme qu'il pose à l'histoire de l'art.

P. E.

POÈTES ARMÉNIENS MODERNES

Saiat-Nova : *Né en 1712 (?) — Mort en 1795 à Tiflis en Géorgie. Son père était un émigré d'Alep, bedeau dans une église. Saïat-Nova, bien qu'il fut presque illettré, devint le troubadour le plus célèbre de son temps. Il composa des poèmes en langue turque, géorgienne et arménienne. Ils sont tous faits pour être chantés. Admirable chanteur et joueur de sâz et de kamantcha, Saïat-Nova dut peut-être davantage sa célébrité à la beauté de ses mélodies qui nous sont presque toutes parvenues qu'à celle de ses poèmes qui n'en sont quelquefois que le prétexte.*

Après la mort de sa femme, il abandonna sa carrière de troubadour et se retira dans un couvent. Il n'en ressortit qu'en 1795, lors de l'invasion de la Géorgie par les troupes de l'Aga Méhémet Khan, pour venir défendre ses enfants qui résidaient à Tiflis. Surpris par des soldats persans dans l'Eglise Saint-Georges, où il priait, il fut sommé de renier sa foi. Il refusa et fut massacré.

Bedros Tourian : *Né à Scutari en 1851 — Mort en 1872. Il commença à écrire dès l'âge de treize ans. Il fut tour à tour secrétaire de rédaction, précepteur et acteur. Ses œuvres, qui comportent quarante poèmes et neuf pièces de théâtre dont la plus célèbre est* Les Terres Noires, *furent éditées après sa mort.*

Missak Medzarentz : *Né en 1886 de parents paysans, dans le village de Pinguian — Mort en 1908. Il commença à écrire vers l'âge de seize ans. Son œuvre comporte deux recueils de poèmes :* L'arc-en-ciel *et les* Chansons nouvelles, *et un livre contenant des pages de prose, des traductions et sa correspondance. Il vécut à Constantinople.*

Daniel Varoujan : *Né en 1884, de parents paysans, dans un village proche Sébaste. Il y fit ses études primaires, puis alla à Constantinople suivre les cours des Mekhitaristes. Ceux-ci l'envoyèrent ensuite dans leur collège de Venise. Il paracheva ses études de sciences politiques à l'Université de Gand. En 1909, retour au pays natal où il s'établit comme instituteur. Il se marie et part à Constantinople. Il est assassiné lors des massacres de 1915. Son œuvre comporte quatre volumes de poèmes, dont le dernier, retrouvé dans les bureaux de la police turque, resta inachevé :* Les Frissons, Le cœur de la race, Les chansons païennes, La chanson du pain.

Elysée Tcharentz : *Né en 1897, dans la ville de Magou, en Arménie persane. Il partit très jeune avec ses parents à Kars, en Arménie turque où il fit ses études primaires et secondaires. En 1915 il alla parfaire ses études à Moscou. Il participa très activement à la Révolution russe. En 1919, il retourna à Erivan pour y enseigner, puis se consacra entièrement à la littérature. Pendant la grande purge de 1936-37 il fut accusé de déviationnisme . Il mourut en prison en 1938 (?). Son œuvre comporte trois volumes de poèmes* Poésies, L'aube épique, Livre de route — *et un roman —* Pays de Naïri.

Il ne pouvait entrer dans nos projets de composer une anthologie, si brève soit-elle, de la poésie arménienne allant de la fin du XIX^me^ siècle aux premières décades du XX^me^. Son foisonnement est trop considérable et submerge nos possibilités. A ne citer qu'un poème des auteurs les plus importants nous n'aurions fait qu'une mosaïque assez médiocre, car un poète n'est jamais tout entier en un poème. Nous avons préféré mettre l'accent sur quelques-uns des plus célèbres, quitte à revenir plus tard sur nos essais pour situer à leur place certains poètes dont l'absence de ce fronton peut étonner, tels que Siamanto, Issahakian et Tekeian...

Des cinq poètes présentés ici, quatre moururent avant d'avoir achevé leur œuvre : Tourian et Medzarentz à l'âge de vingt et un ans, Varoujan à trente et un ans et Tcharentz à quarante et un ans. Les deux premiers de tuberculose, le troisième supplicié par les Turcs, le dernier dans une prison d'U. R. S. S. Quant à Saïat-Nova, l'un des derniers troubadours, celui autour duquel tous aiment à se retrouver, il fut tué à coups de sabres par les soldats de l'Aga Mehemet Khan, à Tiflis, devant l'autel de l'église St-Georges. Nous précisons cela, parce que, peut-être, nulle littérature ne présente un tel martyrologe ; et ne nous y trompons pas, Tourian et Medzarentz eussent-ils vécu quelques années encore, une autre mort les eut attendus. Celle qui, en 1915, s'abattit sur la plupart des intellectuels de l'Arménie occidentale. Nous disons encore cela parce que nulle part, en ce début du XX^me^ siècle, poètes ne furent plus sains, plus robustes, plus décidés à vaincre les malheurs de leur terre que ceux-ci, et plus soucieux de partager un pain commun.

Pour nous, apparemment plus protégés et ayant eu le loisir — car c'en fut un — d'explorer les singularités de notre personne, tant de simple jeunesse et tant de rectitude nous étonnent toujours. Nous avons trop subi ou tenté de marges d'ombre ou de doctes malarias. Prémisses d'une paix dont nous sommes encore incapables. « Lautréamont... l'aurore du mal se levait... » Voilà une aube naïve qui ne s'est pas levée en Arménie. Non qu'elle n'ait eu ses poètes

psychopathes — et non des moindres — mais elle les boude, avec respect, comme une sorte de difficulté prématurée. Ce qui s'était levé en Arménie c'était l'évidence d'un malheur de la race trop réel pour n'être point haïssable. L'incertitude du devenir national a toujours provoqué une véritable conjuration des intellectuels. Elle les astreignit à parer au plus urgent. Etablir une littérature comportait l'établissement d'une nation — souvent contre toute espérance — et en conséquence la recherche et le maintien d'une force morale capable d'y parvenir. De là, une poésie qui ne peut se lasser de se retrouver dans le peuple et d'y puiser ses raisons d'être. Le visage du malheur n'est point celui d'un solitaire qui s'use, s'exaspère et se recuit dans une délectation morose, mais celui-là même d'un peuple essayant d'apaiser son histoire. Par force d'événements, il fallait n'admettre de l'étranger que ce qui pouvait fortifier le sens du nécessaire. Nous voyons ces poètes éliminer les plaies inutiles quasi d'instinct. C'est même un spectacle assez cocasse que de voir ces robustes gaillards s'essayer quelquefois au laudanum de nos romantiques ou à « l'aile de l'imbécillité » baudelairienne. Le mal au cœur les prend, ils vomissent et n'y reviennent plus, sinon par mimétisme, pour simuler des fatalités qu'ils ignorent, ce qui n'est alors que littérature. En fait, l'obligation d'avoir à maintenir leur intégrité spirituelle, dans une lutte permanente, leur fait dédaigner tout particularisme morbide, si séduisant qu'il se montre, parce que ce détail humain ne peut pas s'harmoniser avec l'ensemble. Il leur faut consolider sans cesse leurs structures et non point jouer de leur faiblesse. Toujours disloqués par les événements politiques, un besoin organique d'universalité les hante ; et s'ils protestent ce sera contre tout ce qui endigue et abîme ce besoin. Eternelles compensations. Les images sculpturales bourrent la Bible parce que la religion juive interdisait que la sculpture représentât les hommes et les bêtes. L'arménien est d'abord un bâtisseur parce qu'on lui démolit sa maison, et sa poésie est accrochée à la terre parce qu'elle en manque. Tout se ramène ici aux racines du *pouvoir vivre* et du *comment.*

De là cette surprise réciproque quand ils nous lisent et que nous les lisons. Notre tête, notre cœur et notre sexe ne sont pas accordés sur des modes semblables. Notre littérature est une littérature de grands couturiers. Breton n'est pas concevable sans Malherbe, ni le lettrisme sans la Sorbonne. Nous sommes une assez grosse affaire, et l'histoire nous

octroya le temps et la place pour nous disputer. Beaucoup de nos crises littéraires naquirent de notre luxe. Le poète de St-Germain-des-Prés respire un air de milliardaire, air tout spirituel sans doute, mais encore ! S'il se rebelle, il retourne contre des « ombres illustres » les armes qu'elles lui fournirent. Quand le fils de paysans que je suis, aime Baudelaire, il aime ce qui n'aurait pu être tel sans un héritage de quelques millions dilapidés avec toute la fantaisie et la gravité qu'un génial paresseux sut y mettre — et le dédain d'une médecine bourgeoise. (Quel essai à commettre sur la façon dont s'attrapent les « fatalités » de l'esthétique !). J'ôte la fortune aux « Fleurs du mal », le beau-père, l'alcool, l'opium, le laudanum, je leur laisse à la rigueur cette difficile négresse et je n'ai plus le dandysme, le satanisme, ni un fascinant foyer d'épidémie. (Je tiens à être stupide jusqu'au bout). Peut-être plus l'aphasie, ni « l'aile de l'imbécillité », ni ce suicide au jour le jour (ni peut-être le « Sois sage, ô ma douleur... ») ni en fin de compte une suite de déchirantes raisons de se punir de n'avoir rien à faire — merveilleusement bien. Que resterait-il ? L'inguérissable seul, peut-être, le malheur nu, ou quelque génie miraculeux de vigueur...

Or, il n'est pas d'écrivain arménien qui n'aime Baudelaire mais qui, secrètement, ne le toise du regard et ne le juge « inapte au service ». Il se refuse à y voir l'objet d'une fatalité. Rien ne lui tient à cœur autant, que de mettre en échec la fatalité.

En Arménie la réalité du malheur a éveillé le besoin du bonheur et non seulement le besoin mais les moyens de le construire n'importe où, dans l'éparpillement de la diaspora, jour après jour, opiniâtrement. « Ne rêve pas des Indes et des esclaves nus qui sentent bon, prends des briques et fais un mur... ». L'étrange est que ce positivisme à ras de terre, loin de mutiler la poésie, l'ait fait jaillir de tous côtés. Mais il l'oblige à la louange des nécessités et des possibles.

Combien de fois n'ai-je pas entendu des gens du peuple et jusqu'à des illettrés réciter des quatrains de Koutchak, chanter les complaintes de Saïat-Nova ou de Djivani, ou palabrer sur Varoujan ou Medzarentz ! Je me souviens d'un repas au Caire où un arménien se planta devant moi et chanta du Saïat-Nova, avec une ferveur presque provocante. (Je n'avais pas encore traduit du Saïat-Nova...) — « N'oubliez pas

Saïat-Nova... N'oubliez pas Saïat-Nova... » Et je me sentais devenir criminel et tout juste bon à être empalé par les Turcs.

⁂

« Tire ton joug, ô bœuf ! Va, déchire la terre noire ! »

⁂

Saïat-Nova est un des derniers troubadours. Lorsqu'il entendit, enfant, jouer du kamantcha son cœur se mit à fondre. Il ne désira plus autre chose que d'en jouer et de chanter toute sa vie. L'étonnant est que ce fils d'un pauvre bedeau, émigré d'Alep, ait pu surpasser tous ses confrères turcs, géorgiens ou arméniens, alors qu'il n'avait pour toute discipline que son goût. Il était presque illettré. Ses vers pullulent de fautes d'orthographe jusqu'à cinq ou six par ligne. Mais son flair ne le trompe jamais. Il palpe les mots ou les inflexions mélodiques comme un paysan la bonne graine. Il recueille tout au long de sa vie, en se frottant à tous ces peuples d'Orient, une sagesse du fond des âges. C'est le patriarche des rossignols. Sa naïveté est merveilleusement vraie. Quand il dit « Je ne soupirerai jamais » il pousse le soupir : « Ha ! » (qu'il faudrait traduire plus exactement par « Phu ! »). Il vit tout ce qu'il dit... Les sultans, les agas, les pachas et les plus petites gens des villages se le disputent. Et l'enchantement dure encore. Comment résister à cet Ignorant le Magnifique lorsqu'il chante :

Tes hanches sont fines comme le haut peuplier,
Douce, ta couleur, comme un velours de France...

ou qu'il proclame :

Saïat-Nova a dit : Je ne dirai pas mort
à la mort, aussi horrible qu'elle soit,
tant que tu pleureras en étendant sur moi
ta chevelure, lumière de mes yeux...

Lorsque sa femme meurt, il tranche net sa carrière et se retire dans un couvent. Il avait toujours été fasciné par « le désert et la pierre ».

Cette terre est une fenêtre
— J'en ai marre de ces paysages...

Il ne reparaîtra à Tiflis qu'en 1795, pour défendre ses enfants contre l'envahisseur Mehemet Khan. Un jour, les soldats persans le trouvent en prière devant l'autel de l'Eglise Saint-Georges. Ils le somment de quitter l'église et de renier sa foi. Saïat-Nova se contente de leur répondre en improvisant un distique en langue persane, presque sec et ressemblant à un « Commandement de Dieu ».

De l'église ne sortirai.
Ni ma foi ne renierai.

Et on l'abattit à coups de sabres.

*
**

Tout autre est Tourian. Les vents ont tourné. Plusieurs décades ont passé. La fascination de l'Occident et de ses grands mouvements littéraires s'accentue. La jeune Arménie porte elle aussi le poids des tendances nouvelles. En 1872, agonise un jeune homme de Scutari. Il laisse une quarantaine de poèmes et neuf pièces de théâtre. C'est Bedros Tourian. Il n'était pas le seul à faire craquer les vieilles traditions, mais nous l'avons choisi parce qu'il est de tous celui dont le drame se joue le plus à nu. Son romantisme n'est pas feint. Il y croit. Il en meurt. Son « lac », qu'il écrivit sur son lit de mort, diffère autant de celui de Lamartine que la couverture d'un malade, de la pelisse d'un grand seigneur bien portant. Ce qui est façon de vivre chez l'un, est chez l'autre façon de mourir. Et ce qu'il y eut de grave, ce fut l'innocence, la ferveur, la sublime imprudence avec lesquelles Tourian reçut un viatique douteux. Mais il est une des pierres angulaires de la nouvelle littérature. Certes, sa poésie se voit « préposée aux choses vagues » comme les prêtres selon Valéry, à la louange des femmes irréelles et des « communications secrètes » avec l'âme des choses, il n'en est pas moins vrai que cette dislocation des vieilles structures laissera sourdre un sang et un sens neufs. Tout recommencement exige un chaos.

Tourian annonce une crise d'amour très grave entre son pays et l'Occident. Ce dernier s'individualise de plus en plus. Chaque auteur tend à se composer un style dont la seule singularité fait quelquefois le prix. Des écrivains semblent favoriser une loi d'expansion qui les écarte progressivement les uns des autres. Etonnante recherche de ce qui n'est pas le semblable... Le conditionnement ethnique de l'Armé-

nie n'autorise pas des proliférations aussi contradictoires, mais les esprits ne peuvent s'abstenir de rechercher ces informations, au sens propre, dont on espère qu'elles enrichiront le patrimoine commun. Ils en furent toujours avides. Ce qui va les tourmenter sera l'opération par laquelle ces éléments singuliers pourront favoriser l'unité nationale. Car l'arménien a besoin de ne rompre aucune des mailles qui le retiennent à son peuple. Le fait-il, il oublie jusqu'à sa langue.

Ainsi, nous assistons à un constant effort d'assimilation des idéologies sociales ou des esthétiques venues de France ou de Russie, par lequel l'Arménie veut se redonner à elle-même, et prendre sa place dans l'ensemble des nations. Cela provoque un grand nombre de distorsions et de malentendus, mais aussi l'une des effervescences spirituelles les plus puissantes qu'ait connues l'Arménie : Défense des droits de l'homme et théories socialistes, ruptures plus ou moins avouées avec les Eglises dont on ne supporte plus les traditionnalismes figés, revendication de l'individualisme, et, à la racine, la lutte pour les libertés les plus immédiates. C'est l'époque des grands romans nationaux, des essais patriotiques, des manifestes belliqueux dont on peut dire qu'ils s'orientent tous vers la gauche. Comme le fait remarquer Haïg Berberian dans son Précis de littérature arménienne, la droite ne se manifeste plus que dans le journalisme. Elle n'a plus d'écrivain sérieux. C'est un mythe vidé.

La poésie, elle, paraît plus inquiète. Elle tente une synthèse d'éléments contradictoires où se mêlent le romantisme, le Parnasse, le symbolisme, les traditions orientales, en particulier celles de la Perse, les pamphlets politiques ou de libres divagations. Siamanto, Toumanian, Terian, et surtout Varoujan sont pleins de ces inquiétudes dont ils ne triomphent réellement que lorsqu'ils en reviennent à la Défense et Illustration de leur terre.

A cet égard, l'œuvre de Medzarentz (trop brève, puisqu'elle ne s'étale que sur cinq années) est une réussite très remarquable. Elle ignore ces ambitions et ces irrégularités. La seule politique de Medzarentz est la tendresse. Esseulé par la maladie, il n'aspire qu'à se joindre à toutes choses ; non point par le délire, mais par la simple élaboration d'une œuvre qui ne lâche pas le réel. Une poésie pacifiée où chacun peut se reposer à loisir. Il aima les symbolistes français, mais sans en attraper les défauts : la complai-

sance aux désabus ou aux prestiges d'une décadence. Par surcroît, il n'a pas de vices, précieux ou non. Il ne rêve pas Alexandrie. Il regarde surtout les vieux gestes des hommes, l'arrosage des jardins, par exemple. Il en est amoureux. Cela lui permet de réussir un étonnant équilibre entre la pesanteur et l'impondérable. Sa passion du style ne visait qu'à éterniser cet échange entre le regard et l'objet. C'est un symboliste aux yeux ouverts...

Il a renouvelé la texture de la poésie arménienne comme Rilke celle de l'allemande. Sa syntaxe présente des articulations nouvelles. Sa musicalité, presque envoûtante, tranche singulièrement sur la rudesse de la langue, mais sans en user ou énerver la nature. Nul n'est plus élaboré, plus soucieux de la pulpe et de la radiation des mots et de leurs relations. Au point qu'il réussit le paradoxe d'être une sorte de Mallarmé de la chanson populaire ; mais pas un instant, à l'inverse de Mallarmé, la singularité du poème n'engendre sa solitude. Comme Varoujan, Medzarentz est profondément paysan, par hérédité et par besoin. Le village où il naquit, Pinguian, sur les bords de l'Euphrate, fut le paradis de l'art populaire arménien, et l'on sait la fraîcheur et la hardiesse des analogies ou des métaphores que cet art comporte. Medzarentz en était imprégné. Cela le prémunissait contre tout malaise inexpédient et l'aidait à chanter juste.

Varoujan, lui, est de la race des lions. Il mate le poème avec une poigne admirable. Son langage fascine par son pouvoir de tout concrétiser. Sa magnifique santé le sauve toujours de l'illusoire. Il est avide de tout. Il aime s'exercer à tout. Il se bat toujours sur ses propres frontières pour les élargir. Il fait ses gammes comme personne. Dès son premier livre « Les frissons », on le voit jongler avec le grand style. On pourrait craindre qu'il se perdît en virtuosités inutiles. Mais non. Il pratique une sorte d'homéopathie verbale. Il guérit le mal par le mal. Les écoles par les écoles. Dans le « Cœur de la race », où se remarque l'influence de Verhaeren (il parachevait alors ses études de sciences politiques à l'Université de Gand) il aborde le poème social, et parvient à réussir dans un genre qui fit tant de victimes. Certains poèmes sur la misère ouvrière, les injustices sociales ou l'effondrement de ces antiques vertus dont le paganisme lui paraissait prodigue, sont définitifs. Il y donne surtout libre cours à sa générosité naturelle, car il n'est pas l'homme d'une doctrine ; il en voit trop pour se satisfaire d'aucune... Mais il se réalisera mieux encore dans

ces « Chansons païennes » qui firent tant pour sa célébrité. Il y délivre son « sexe » ; et, pour lui, qui souffrit toujours d'un sentiment d'infériorité parce qu'il louchait légèrement, ne se trouvait pas beau, restait gauche et timide, séduisait difficilement les femmes, n'avait que peu d'argent et portait avec impatience le poids d'une éducation en grande partie soumise à l'autorité des moines, ce n'était pas une mince affaire. Il fallait laver cette honte du sexe, délivrer l'union amoureuse de son relent de ratage et de péché ; revenir à la nature primitive, à ce temps où la santé devait présider à la création ; se débarrasser des entraves infantiles même si quelques poètes en retiraient des rêveries admirables ; bref, se marier, devenir père, et du même coup rompre avec la cohorte des célibataires lyriques. Ce qu'il fit, et ce qui nous valut quelques-uns des poèmes d'amour les plus nus, les plus vrais, les plus sains que nous connaissons, parce qu'ils sont dans l'ordre de choses. Le corps de la vierge devient pur par la maternité. «Il se charge de miel ». Il n'est beau que parce qu'il contient les prémisses de la Terre-mère, et qui ne l'a pas fécondé ne s'est fécondé lui-même que d'illusions. C'est une sorte d'être stérile, toujours à côté de ses vraies possibilités d'homme. Astreint à tricher... Visiblement, toute perversion est absente de Varoujan. Il ne pourrit pas son plaisir ; il le décuple parce qu'il ne le pourrit pas. Ce qui est beau, c'est précisément son innocence, sa droiture, son robuste équilibre. L'expression de son Eros même en fait la preuve qui ne sait pas s'exciter d'expédients quelconques. Sans ruse, sans fard, sans fuite, sans culpabilité et sans démesure littéraire. C'est le poète de la grossesse, de la fécondation, de tout ce qui réalise le monde. Il comble ainsi un manque singulier, puisqu'enfin les femmes enceintes n'eurent guère droit aux louanges lyriques ni au calendrier des Saints. Varoujan, il est vrai, était né dans un petit village près de Sébaste, dont les mœurs, très patriarcales, ne souffraient pas de pudibonderies inutiles. C'était son grenier et sa forteresse. Il y purgeait son catholicisme romain...

Dans la « Chanson du pain », qu'il ne put achever, il ne recherche plus qu'un style intemporel, et, naturellement, c'est la chanson populaire qui lui fait la leçon. Il peut enfin s'abandonner aux grands lieux communs. Nous faire rougir ou sourire par excès de simplicité et d'évidence. Il dit « Sème, travailleur ! » et il a raison. Il peut se le permettre. Seulement, là où nous disons :

J'ai deux grands bœufs dans mon étable
Deux grands bœufs blancs marqués de roux...

lui, fait « l'Abreuvoir ». Nos bœufs n'éternisent pas la France, tout au moins en littérature, mais les siens éternisent l'Arménie. C'est toute la différence. Ce poème — intraduisible — fascine les arméniens de toutes classes, comme une réalité quotidienne devenue le paradis.

Varoujan eut continué par la « Chanson du vin » s'il n'avait été massacré avec tant d'autres en 1915. Il songeait même, quelques heures avant sa mort, relisant l'Iliade au milieu de ses camarades prisonniers, à un poème épique — sa hantise — dans lequel il aurait démontré que les temps modernes étaient capables de produire une épopée. Il était de taille à risquer l'aventure... Sa mort semble faire écho à celle de St-Grégoire l'Illuminateur. Il meurt comme mourut trop souvent son peuple. Attaché à un arbre, mutilé de part en part et jeté aux chiens...

Quant à Tcharentz il est avec Maïakovsky le plus grand poète de la révolution russe. Ce qui est bien dans les traditions de l'Arménie : elle hait le médiocre et se veut aux premiers rangs. Après avoir donné à Byzance quelques-uns de ses grands empereurs, elle se devait bien de fournir à Moscou certaines de ses plus fortes têtes. Tcharentz vécut la révolution d'Octobre. Il y crut. Il y participa de toutes ses forces, par les armes et la plume. Ce fut d'abord, pour lui, une histoire d'amour. Il s'y lança librement — si librement, par malheur, qu'il finit par être accusé de déviationnisme lors de la « grande purge » et jeté en prison, où il mourut. C'est qu'il se battit moins sous la tutelle de Lénine qu'à ses côtés. Il était moins l'homme d'un dogme que d'une libre recherche, plus un poète d'action que le servant d'une théorie. Et le poète ne fait très bien que ce qu'il aime et ce qu'il veut. Tcharentz fut un poète révolutionnaire par fonction naturelle. — C'est ce qui assure l'authenticité de son œuvre — Et ce qu'il annonçait était avant tout l'avènement du triomphe de l'homme contre tout arbitraire destructeur. Cela pouvait être peu, cela devint vite beaucoup trop.

Tcharentz — ce qui signifie le Mauvais, pseudonyme qu'il tint à prendre pour bien marquer qu'il était avant tout celui qui s'oppose à tout espèce de pharisaïsme — étonne par l'accumulation de contrastes, si tendus et si incompatibles entr'eux

quelquefois qu'il paraît toujours au bord de l'explosion ou de l'écartèlement. Il est tout à la fois un condottière du communisme, un prophète sans Dieu mais non sans révélations, le plus familier des hommes de la rue, un amateur de drogues et d'excitants et un vieux sage oriental qui garderait toujours un pistolet dans sa poche. Il n'est dupe de rien, mais il espère tout. Il réussit la gageure d'être le plus logique des poètes de l'avenir — de cet avenir qui ne peut-être qu'une glorieuse interrogation — étant étonnamment revenu des poètes du passé. Sa poésie construit l'histoire. Elle ne la rumine pas... L'artisan est robuste. J'ajouterai, adulte, en dépit de ses véhémences et de ses fantaisies. Il n'appartient pas du tout à la race des poètes qui vieillissent autour de leur enfance, ou du sens qu'ils en ont. Tcharentz se refait au jour le jour. De là, une surprenante variété de styles. Tour à tour, il brosse de larges fresques à touches rudes et hardies, laisse jaillir un lyrisme en rocaille, bouscule la langue et la métrique ou se plaît à de libres narrations familières, pleines de bonhomie, au ras du sol. Il excelle à rendre « épiques » les objets les plus prosaïques, et se plait à crever le faux sublime par les prosaïsmes. Il jongle avec l'hyperbole ou se plait aux sentences concises et abruptes. Mais sans naïveté, ni ces « rêveries » qu'il déteste, même et surtout lorsqu'il prophétise.

Il va sans dire que les fragments trop brefs que nous donnons ne peuvent représenter tous les aspects de son œuvre, mais peut-être les résument-ils assez bien — surtout ses « Rubbaïyat » qu'il écrivit dans les dernières années de sa vie, dont la substance est d'autant plus riche et pathétique qu'elle est retenue, concentrée et comme sous-tendue de litotes et de silences. Il y fait le bilan de ses expériences, sur un ton sentencieux, à l'emporte-pièce, narquois, tendre ou amer, d'autant plus saisissant qu'il semble ravaler je ne sais quel désir inassouvi, que nulle doctrine ne console, encore qu'elle le masque délibérément.

Son matérialisme y paraît être le fruit d'un examen métaphysique — lequel n'aurait eu d'autre solution que son échec ou la connaissance de sa vanité. On le voit bien dans le fait que Tcharentz pique droit sur l'affirmation la plus troublante qui soit sortie de têtes humaines : celle du non-être de l'univers et de sa non-solution tant que son existence n'est pas réalisée comme étant non-être. Tcharentz ne peut admettre cette tentative de dé-création. L'homme est pour lui une conjonction de phénomènes assumant

un devenir à l'intérieur d'un univers. C'est ce devenir dont les modalités importent. Son acceptation et non pas son refus. Le poète ne consent pas à postuler que tout dérive d'un « Esprit immobile en essence » puisque le postulat lui-même implique, pour être formulé, des substances en mouvement. A quoi bon rêver sur un contraire que son contraire contient seul ? « Et la forêt où tout se consume et finit est pourtant inépuisable ». C'est une « inconnue » que l'on doit accepter, une organisation présentant une pluralité inconcevable de *possibles* qu'il faut, lentement, apprendre à discerner et à parfaire. Enfin et surtout, une terre à aimer, car elle est le jardin de l'homme. Tcharentz garde l'espoir qu'elle devienne belle et bonne. C'est rejoindre, à l'extrême le messianisme judaïque, lequel doit se réaliser *ici*. L'imagination du poète exige de ne point se satisfaire de l'imaginaire. Car rien d'autre ne peut boucher les failles que la « réalité ». Il s'efforce, héroïquement, de se tenir nu devant les énigmes soulevées par le monde, nu devant ses propres interrogations. Il tentera de ne plus se servir de béquilles ou de systèmes, de tout ce qui n'est pas science véritable, mais palliatifs illusoires. Et, s'il reste une consolation autre que « cet ensemencement du sacrifice et de la mort », ce ne peut être encore que le poème. Celui qui approche le plus de Nature. Par quoi j'appréhende un « meilleur » d'autant plus désiré qu'il semble fuir sans cesse.

Les fleurs que tu trouves dans le jardin
quoique tu les arroses des meilleures eaux
préfèreront toujours la rosée du matin.

*
**

Si l'Arménie se rallie toujours autour de ses poètes c'est qu'ils se rallient toujours à elle. Ils se retrouvent tous pour la défendre. Nul n'est plus engagé qu'eux. Nul n'assume plus délibérément la tâche d'être gardien, témoin, annonciateur du destin d'un peuple. Le secret de leur art consiste à pousser aussi hardiment que possible sur « la voie du milieu ». Ce milieu qui est le point de rencontre de tous. Ils visent toujours au centre du cercle, n'aimant guère jouer sur d'extrêmes périphéries. La ferveur dont tous les entourent s'explique par là. Chacun y reconnaît un des plus précieux aspects de lui-même. En cela, ils nous paraissent maintenir d'inviolables principes que nous avons en grande partie perdus. Nos arts sont modelés par des canons aristocratiques. Le leur par le

peuple. Ce sont des poètes de l'évidence. Et si rien de ce qui les entoure n'est évident, eux le seront, parce que c'est indispensable. Ils ne cultivent pas les « ténèbres » et ne s'en accommodent pas. Leur lyrisme ne s'exalte — voyez le poème de Lalaké — que pour nous ramener plus fortement aux réalités fondamentales, et s'ils crient de désir, rien n'est moins chimérique que l'objet désiré ou leur désir lui-même. En tout cas, rien n'est plus constamment le propre de l'homme.

C'est ce qui les rend si difficiles à traduire. De même que la plus belle ode de Malherbe se dissout en fades lieux communs dès qu'on la transpose dans une autre langue, de même ces œuvres risquent de perdre ce qu'elles ont de plus beau : la rayonnante santé et la perfection de leur *corps*. Mais il nous parut bon, cependant, de tenter l'aventure.

G. Poladian, notre ami, en fut l'instigateur et le guide. Nous tenons à lui rendre hommage, car rien n'eut été possible sans lui. Il connaissait ces poèmes par cœur. Un choix lui fut facile. Aussi bien fait-il lui-même la démonstration de ce que nous avancions plus haut. N'est-il pas, lui aussi, un témoin ? Il suffit de l'entendre pour croire à la présence de tout ce qu'il aime. Puisqu'il nous a permis d'en donner ici un faible écho dans notre langue, qu'il en soit remercié.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

SAIAT-NOVA

J'ai un seul mot de prière à te dire,
prête l'oreille, lumière de mes yeux.
Dans mon cœur j'ai de toi nostalgie
que soit bénie ta vue, lumière de mes yeux.
T'ai-je porté du tort que tu restes ainsi
fâchée, lumière de mes yeux ?
Le monde s'est rassasié du monde
mais de toi je suis affamé, lumière de mes yeux.
Nul avant moi n'a-t-il jamais aimé ?
Que m'as-tu fait ? Que m'est-il arrivé ?
Ton amour m'a rendu fou et j'erre sans esprit.
Personne n'a jamais autant souffert,
et ne peut résister à de telles douleurs.
Mon cœur, tu l'as rôti comme une grive
au feu de ton amour, lumière de mes yeux.
Tu as changé tous mes amis en ennemis
Comment veux-tu que je me lie avec des étrangers ?
Je ne vois pas les journées que je vis
malgré tous mes efforts.
Dieu m'est témoin : c'est très difficile ;
comment veux-tu que je puisse montrer
ma tête dehors ?
Je suis un tout petit bateau,
ton amour est la mer, lumière de mes yeux.
Je veux ouvrir ma bouche et faire ton éloge.
J'erre depuis dix ans comme l'esclave du roi.
Sept ans j'errerai encore, le sâz dans ma main,
comme un exilé.

Tu es le seul bien que je possède.
Je n'ai plus rien d'autre, lumière de mes yeux.
Même blessé mille fois, je ne soupirerai pas.
Tu es le médecin de ma maladie.
Je ne dirai plus « roi ! » à aucun être.

Saïat-Nova a dit : Je ne dirai pas
mort à la mort, aussi horrible qu'elle soit,
tant que tu pleureras en étendant sur moi
ta chevelure, lumière de mes yeux.

•

Prête-moi l'oreille, ô mon cœur de fou.
— Aime la vie. Aime le respect.
Aime une bien-aimée.
Si la terre t'appartenait qu'en emporterais-tu ?
— Aime Dieu. Aime l'Esprit.
Aime la bien-aimée.
Fais ce qui est dans les règles de Dieu.
Les conseils sont inscrits.
Trois choses sont dans l'ordre de l'âme et du corps.
— Aime la lettre. Aime la plume. Aime le cahier.

Approche-toi, ô mon cœur,
ne reste pas éloigné ainsi.
Prête l'oreille honnêtement au pain et au sel.
— Fais en sorte que les hommes ne rient pas de toi.
Aime les conseils. Aime la patience. Aime la charité.
Ne fais pas le fier et tu seras agréé
par ton maître.
Sois modeste devant tes supérieurs.
Aime les pauvres.

O Saïat-Nova, grâce te soit rendue
si tu parviens, pour le bénéfice de ton âme
à sacrifier la moitié de ton corps.
Si tu veux n'affronter aucun tribunal :
Aime le couvent. Aime le désert. Aime la pierre.

●

...Tout le monde ne peut boire à mon eau :
c'est une autre eau.
Tout le monde ne peut lire mon écriture :
c'est une autre écriture.
Ne crois pas que ma bâtisse soit de sable,
elle est faite de pierre.
Comme un torrent ne la saccage pas.
— Le vent peut en emporter tant qu'il veut :
la mer ne manquera pas de sable.
Que je sois ou ne sois pas,
il ne manquera pas de sâz dans les medjlis (1).
Si je manquais, je te manquerais,
mais il ne manquerait aucun cheveu à l'univers.

Mais ne fais pas de la tombe de Saït-Nova
celle d'un Indien, d'un Abyssin ou d'un Arabe.

●

(1) Sâz : violon-primitif. Medjlis : réunions.

Cette terre est une fenêtre
— J'en ai marre (*) de ces paysages.
Celui qui écoute est blessé
— J'en ai marre de ces blessures.
Hier était meilleur qu'aujourd'hui
— J'en ai marre des lendemains.
Mais le cœur de l'homme varie
— J'en ai marre de tous ces jeux..

L'état n'a aucune valeur
qui ne s'accroît que par violence.
Celui-là est homme de bien
qui dans l'honneur garde sa tête.
D'après le dire des savants,
nous n'hériterons pas ce monde.
Je veux m'enfuir comme un oiseau.
— J'en ai marre de ces jardins.

Qui m'assure que je vivrai
de l'aube aux ténèbres du soir ?
Dans la main de Dieu sont aïsées
l'entrée et la sortie de l'homme.
Comme tout croupit et s'abîme
les saloperies surabondent.
Ils destituent ceux qui les servent
— J'en ai marre de tous ces grands.

(*) Nous choisissons à dessein cette expression triviale parce qu'elle nous paraît le mieux rendre l'intention de Saïat-Nova qui, voulant marquer son désabus avec plus de force, s'est servi d'un terme d'argot tartare de préférence à un mot de sa langue.

Nous n'aurons pas cette terre en partage
tant que nous fainéanterons dans les fêtes.
O nous, buveurs du lait d'Adam
que soit maudit ce lait que tu nous as donné.
Ma patience est à bout
je ne résiste plus aux sornettes des autres.
Mes amis sont devenus mes ennemis.
— J'en ai marre des ennemis.

Saïat-Nova a dit : « Mes souffrances ont grandi.
Je n'espère même plus la douce gloire de demain.
Je pleure comme le rossignol.
De mon rosier saillirent tant d'épines
qu'en leur saison ne s'ouvrent plus les fleurs
— J'en ai marre de la cueillette.

•

Tes hanches sont fines comme le haut peuplier,
douce ta couleur, comme un velours de France...

•

LE LAC

Pourquoi ta songerie, ô lac,
et cette langueur de tes vagues ?
Est-ce qu'inquiète sur tes eaux
une belle se contempla ?

Est-ce que tes vagues convoitent
le bleu si limpide du ciel
ou ces nuages lumineux
apparentés à tes écumes ?

O mon lac de mélancolie
épanchons notre cœur l'un, l'autre.
Comme toi j'aime méditer
dans la prière et le silence.

Tu te rides d'autant de vagues
que mon front de graves pensées.
Tu recèles autant d'écumes
que de blessures mon amour.

Pourtant si dans ton cœur croulaient
les constellations du ciel
pourrais-tu jamais ressembler
aux hautes flammes de mon âme ?

Nulle étoile n'y agonise,
les fleurs s'y dardent toujours vives,
la pluie n'y tombe pas des nues
quand l'air et toi vivez paisibles.

O lac, c'est toi ma bien-aimée,
car même si le vent te blesse,
en ton inquiète profondeur
tu me gardes, tout frissonnant.

Beaucoup m'ont refusé, disant
— « Il ne possède qu'une lyre. »
L'une : « Il tremble ! Comme il est pâle ! »
et l'autre a dit : « Il va mourir. »

Mais personne : « Pauvre garçon,
pourquoi dans son cœur cette brume ?
Si je l'aimais il pourrait vivre ;
il deviendrait peut-être beau ! »

Personne n'a dit : « Entr'ouvrons
le cœur amer de ce garçon
et lisons ce qu'il porte écrit... »
— Il porte un feu, non pas un livre.

Là sont des cendres... souvenirs...
O lac, que s'émeuvent tes vagues !
Dans ta profondeur, anxieux,
mon long désespoir s'est miré.

MISSAK MEDZARENTZ

LE RETOUR A LA SOURCE

Quand de la colline
au retour de la source
glisse le doigt fin
de l'or du jour
dans la touffe de ses cheveux ;
— la cruche rouge sur son épaule —
quand de la colline
au retour de la source
flotte doucement son voile
bercé par le vent
avec des ailes d'oiseaux,
que scintille son bel œil
emprunté à l'arc-en-ciel
et que tintent très clair les louis d'or
couronnant sa chevelure,
ô la longueur poignante du désir
et combien a faim mon âme
des trésors qu'elle n'a pas.
Comme l'herbe qui s'assoiffe
ma bouche de cendres gémit
vers la limpidité de l'eau,
et que se pose sur le front
la fraîcheur fraîche,
sur la flamme étroite du front
la fraîcheur fraîche,

cette rosée, cet émerveillement fertile
de toute cette eau de fraîcheur
vivant dans la cruche rouge,
la fraîcheur dans la cruche rouge
sur les mains coquelicots...
Ah ! ce soir, — la cruche sur son épaule,
au retour de la source, —
du même long frisson de l'indicible amour
frissonne le platane.

LES ACACIAS

La brise odorante du soir
perd doucement l'aile des fleurs.
Le rêve plonge dans les âmes ;
crépuscule, douceur nacrée.

Chauds et lourds, les acacias
respirent, bercés, l'air nocturne,
tandis que neigent les fleurs lentes
où flue la brise et sa langueur.

Fée de silence et de merveille,
leur pâleur aux tresses d'argent
luit aux creux des bassins de lait.

Le jet d'eau s'éparpille en fleurs,
claires comme des pleurs d'enfant ;
son chant gémit avec délices.

La brise perd l'aile des fleurs.

L'ARROSAGE

à Shavarch Missakian

Hoï ! Hoï ! Le fleuve lisse et mouille
le dos argenté de la nuit...
D'un jaillissement incessant
heurtant les rocs et les récifs
Hoï ! Hoï ! le débordant ruisseau,
avec la chaude joie des eaux
où du soleil subsiste encore,
au milieu du vert s'est jeté.

L'ombre des rocs rêveurs au loin
berce le hameau suspendu.
Dans le cloître obscur du couvent
d'immenses arbres se recueillent,
et la Vierge blanche se tient
dans le creux de leur ombre humide.

Accroupis devant le village
les jeunes et charmants vergers,
fatigués des courses stériles
du fleuve mugissant et fou
et des jurons blessant le calme,
attendent la venue des eaux.

Voici l'instant de l'arrosage
Debout dans la clarté nocturne,
le jardinier insomnieux
attend, pieds nus, la bêche sur l'épaule.

Un voile indécis de brouillard
se dépose sur les vergers.
Ivres de lune, les grillons
mènent leur long conciliabule
et le ruban de ce bruit lumineux
comme la queue de lait des comètes s'étire.
Sur le sable, en flots successifs
roulent les fracassantes eaux.
Des bûchers aux crinières d'or,
çà et là, dans la nuit s'allument.

Hoï ! Il vient du côté des haies,
le ruisseau, avec des chansons
en haussière à sa ceinture.
Passe un vent très doux et les feuilles
à mains légères applaudissent.
En bas les eaux vives trépignent.
En haut la lumière sourit.

Une à une, les digues s'ouvrent,
les eaux frémissantes fécondent
les obscures plates-bandes,
la roseraie et les mûriers.
Tu vois, après deux coups de bêche,
du ruisseau sinuer l'échine
en une torsion de serpent.

L'eau coule interminablement.
Les plates-bandes se remplissent.
— « Détournez ! » crie un vieux dans la nuit.
Sur le gravier et le limon
les bêches sonnent sourdement.
— « Hoï ! Hoï ! Détournez ! Détournez ! »
crie toujours la voix de très loin.

Une petite fille chante
assise sous la treille bleue.
Au paysan fatigué, parvient
la chanson comme une berceuse.

Amoureuse, la terre a bu
la longue volupté des eaux
qui, sourdement, bruissent encore ;
et maintenant, trempée, médite
sur son enfantement futur.

•

Douceur, délice de la nuit,
ivre de myrrhe et de haschisch.
Je passe, en titubant, la route radieuse.
Douceur, délice de la nuit.

Du vent et de la mer s'en viennent des baisers,
celui de la lumière autour de moi fleurit.
Belle nuit de dimanche, ô fête pour mon âme.
Du vent et de la mer s'en viennent des baisers.

Mais la lumière de mon âme diminue...
Ma bouche a soif de l'unique baiser,
O scintillante nuit d'allégresse et de lune.
Mais la lumière de mon âme diminue...

A LA VIERGE

Une seule goutte de lait
Dont s'abreuva le fils de l'Homme
Pleuvant en moi me ferait Vie

GRÉGOIRE DE NAREK

Fleur du lait aux nervures bleues dans la nuit,
cette bleuâtre cendre étale de la brume
et le tablier d'argent sur les eaux nues
que je les sois ; et route, fleur et vent
quand d'aile il frôle tout, impondérable et fraîche ;
cascade que je sois, fil du rivage pur
ou, des vignes perdues, l'ombre, au fond du brouillard,
le bruit plane du fleuve, ou la course du vent
lorsqu'il roule très haut sa vague sur les cimes !

Fleur de lait aux nervures bleues dans la nuit
que je sois l'image unanime du monde,
collier des astres précieux, si léger d'être loin,
ce corporal ouvert à l'hostie de ton lait.
Au-delà de la rivière appelle-moi,
me criant : « Passe ! Passe ! »
et que tu puisses de ton grand envoûtement
laisser saillir l'éclair jusqu'aux racines de mon âme.
Car c'est assez glisser sous les flots du délire.
Que la nuit de mes yeux boive tes yeux de vierge

où toutes les clartés de la terre s'épousent,
car c'est assez de ces délires vague à vague.

Voici que je vais grimper sur l'escarpement de ma douleur.
Dénude le chemin des vieux orages,
et sur le ciel de mon désir sois, rose, la nuée,
rose, cette nuée vêtant parfois la lune.
O de Beauté l'épouse et l'amoureuse ardeur,
de Sainteté la vierge et qui répand la neige
du feu vivant de tes cheveux,
qu'il descende toujours les degrés de la nuit
le fleuve lumineux de ton délice.

Plus vaste que les mers, une goutte de ce lait vierge,
et vois, je redeviens enfant, mère de Dieu ;
je redeviens enfant dans cette nuit
ou j'entendis la voix divine cheminer
tout bas, tout bas, pour la transfiguration de mon âme.

DANIEL VAROUJAN

I. — L'ABREUVOIR

A l'ombre du saule très haut dans le soir
murmure l'abreuvoir aux portes du village.
Une source l'emplit d'un chant de diamant
et de larmes pures l'étoile.

Dans le sourd mystère de l'ombre
il s'ouvre, large baptistère
où doucement penche et s'ondoie
l'enfant nouveau-né de la lune.

Harassé, le troupeau des bœufs
s'y traîne le long d'un chemin boueux,
froissant les flaques qui ruissellent,
lueurs éparses, vers les prés.

Les voici, flanc contre flanc,
frottant échine contre échine.
Soudain c'est la fureur d'énormes cornes
se balançant sur l'abreuvoir.

D'une seule pesée ils allongent leur cou,
et leurs naseaux où des pailles s'engluent,
plongés dans le scintillement de l'eau
boivent à longs traits éternels,

boivent la vague vierge,
la transparente nuit de ses nattes glacées,
ne s'effarouchant pas lorsque la froide lune
à vols furtifs vient brûler sous leur mufle.

Un moment, ils soulèvent leur puissante tête
désaltérée et fixent, là-bas, les montagnes...
De leurs mâchoires, veine à veine,
l'eau dégouline sur les pierres...

A leur côté, arqué sur son bâton,
le bouvier siffle un chant très doux,
jusqu'à ce que tarisse toute l'eau
découvrant lentement le fond de sombres mousses.

Puis il s'en vont, dans un dandinement lourd,
s'allonger au seuil de l'étable paisible.
Au profond du village comme un ruisseau
bruissent les cloches de leur cou.

Et s'ils reviennent, le lendemain, à l'aube,
ils trouveront, veillé par le grand saule,
l'abreuvoir rempli par le chant de la source
et les larmes pures des astres.

II. — LES SEMAILLES

C'est le semeur. De toute sa taille de victoire
il se dresse
dans l'or courbe du crépuscule.
Sous ses pas, la terre des ancêtres
étend sa nudité sans parure.

Son tablier profond se gonfle de la graine étoilée du blé.
Les sillons de l'an passé attendent dans la soif
sa large poigne et que sa poigne sur les champs
se déploie comme l'aurore.

Sème, travailleur ! — Au nom de la table familiale
que le mouvement de ton bras soit infini !
Va, demain ces blés jetés
tomberont en bénédictions sur la tête
de tes petits enfants.

Sème, travailleur ! — Au nom du malheureux affamé,
Que de ton tablier ta main ne sorte pas pleine
à moitié.
Aujourd'hui, un pauvre, dans la veilleuse de l'église
pour ta moisson de demain mit sa dernière huile.

Sème, travailleur ! — Au nom de l'hostie du Seigneur
que de tes doigts jaillissent les semences lumineuses.
Demain, dans chaque épi laiteux
mûrira une partie du corps de Jésus.

Sème ! Sème ! Au-delà des limites
comme les étoiles et les flots.
Qu'importe que les oiselets
éparpillent tes graines !
A leur place, Dieu sèmera des perles.

Remplis le sillon ! Engrosse les terres fertiles !
Que du ventre de la terre coulent
les pesantes lumières d'or.
Voici le jour devenu soir.
L'ombre de ton bras s'allonge jusqu'aux horizons étoilés.

III. — LES PREMIERS GERMES

La sève débordante sous les terres
a fait éclater les semences.
Cette nuit, sous la lune du printemps
mes champs ont verdi.
— Ma mère, apporte-moi un germe.
La rosée de ma sueur dessus.

Impétueusement ont débordé
— regarde ! — les blés fins et doux.
Les champs se sont vêtus
d'une tunique d'émeraude.
— Ma petite sœur, apporte-moi un germe,
la bave de mon bœuf dessus.

De lopin en lopin se rallument
les petites bougies vertes.
Chaque pousse tient une perle dans sa bouche.
— Laboureur, apporte-moi un germe
la droite du soleil dessus.

La jeune fleur du pain
orne le désert de la terre.
Nagent dans le vert
des morceaux de champs en jachère.
— Ma petite bru, apporte-moi un germe
cette odeur de tes doigts dessus.

Dans mes champs qui germent
mon amandier a fleuri.
Tout seul, là-bas, il a fleuri.
— Mère, petite sœur, laboureur, bru aimée,
apportez-m'en des fleurs aux couleurs de rose,
l'espoir du moissonneur dessus.

IV. — LES COQUELICOTS

Ma sœur, dans les semailles brûlent des coquelicots.
cueille-les !
Ils saignent comme des cœurs amoureux.
A leur coupe de cristal nous boirons
le flot du soleil.

Ils se sont tant enflammés, dirait-on,
que leur incendie va brûler les champs immenses.
A leur coupe de braise ardente nous boirons
l'étincellement du ciel étoilé.

Cueille, ma sœur ! Comme une caille
cachée dans les blés aux danses douces.
A leur coupe de vermeil nous boirons
le sang du sillon.

Sur les nids des alouettes penchés,
grappes à grappes, ils flottent avec des éclats rouges.
A leur coupe d'hyacinthe nous boirons
la promesse du printemps.

Cueille, ma sœur. Ce ne sont pas des coquelicots.
Cueille des flammes et de leur feu
remplis ton tablier de vierge.
A leur coupe fine nous boirons
les feux de Juillet.

Sont fleuris, fleuris comme ta bouche tendre.
Ils parlent avec les blés danseurs.
A leur coupe de pourpre nous boirons
le secret des épis.

Cueille, ma sœur ! Nous allons nous en couronner
demain à la joyeuse fête du village,
et avec leurs coupes en dansant nous boirons
le vin de l'amour.

V. — MIDI

C'est l'heure où le travail dans l'aire suspendu
sous le soleil halète.
Dorment les travailleurs. Dans la grotte lointaine
meurt frissonnant le vent emprisonné.

Le cœur de l'espace serré
dans une trame de feu bat à peine.
Dans le silence où sourdent des lumières
que de murmures et de rêves,
quel parfum des roseaux coupés le matin !

Sous un voile d'argent posé seul dans le bleu
au flanc des monts dorment des forêts noires.
A la pointe des rocs un nuage de lait
s'effiloche en passant.
Le terre dans son cœur reçoit
la flèche ensanglantée de la lumière.
Une source là-bas sanglote près de l'arbre,
pâmée, ne voulant pas mourir sur la fleur qu'elle arrose.

Délivrés de leur joug, des buffles dans la boue
se couchent, de leur mufle laissant couler
les fils argentés de leur bave.

Les chariots, là-bas, près des meules, dressant
leurs immenses museaux, regardent le vide.

O mon âme, c'est l'heure où comme le grillon,
seule, sur le sommet tu demeures.
Avec ton chant, dans la tranquillité pure,
enivre-toi comme le soleil avec sa lumière,
avec sa lumière tout seul !

(La chanson du pain)

A LA LUNE

— « *Lune blanche, où vas-tu ?* »
— « *Je porte un fil de ma clarté*
à la ténèbre des chaumières. »
— « *Va, lune, voyage en paix.* »

— « *Lune précieuse, où vas-tu ?* »
— « *Je porte du lait aux malades*
dans des seaux d'argent. »
— « *Va, lune, voyage en paix.* »

— « *Lune taciturne, où vas-tu ?* »
— « *Je viens t'apporter, virginal,*
le serment de ta bien-aimée. »
— « *Lune, ô lune, quel vain voyage...* »

LES OREILLES

Oreilles, huîtres perlières, délicieuses sous les boucles,
l'ornement le plus fin des courbes de son corps,
vous seules suscitez en son âme secrète
le bruissement des cordes de ma lyre.

Etes-vous papillons ou coquilles marines
au corail ayant pris leur feu, leurs murmures au gouffre ?
Si menues êtes-vous qu'un enfant amusé
toutes vous contiendrait dans sa petite main,

O sinuosités si fines et rosées,
en qui toutes les voix jusqu'à l'âme pénètrent
comme fait l'eau suintant des fraîches pierres ponces,
pour doucement en mystères muer.

Dans le cristal de votre conque vous captez
— toutes d'intelligence —
l'ordre inconnu des lois harmonieuses
et des astres le chœur tournant dans l'infini.

Si je levais sur votre tempe un feu de diamant,
comme le cœur pourpre et vibrant de la colombe
d'un reflet, flamberait votre paroi diaphane
et envoûtante de tulipe.

Penchez-vous, penchez-vous, oreilles, sur mon cœur,
impatients, des chants vierges y vibrent
comme avides du jour crissent les chrysalides
tendres et sinuantes dans leur coque d'or.

O Souffrez qu'ardemment je vous baise, douceurs,
et que ma langue humide erre en vos creux de nacre
et fébrile, frissonne et pâme en un plaisir
rare et vibrant comme ma lyre.

Souffrez que de mon âme je vous chante
combien la déchira le fer de la beauté,
et qu'à vos lobes je suspende tristement
deux larmes de mes yeux comme deux boucles — en [offrande.

« TU ES BENIE ENTRE TOUTES LES FEMMES »

Marie, quand tu t'asseois sur ce lit,
j'aime m'agenouiller sur le tapis devant toi
et baiser les veines bleuâtres de tes mains
d'où coule une lueur si douce,
car je sens alors, Marie, sous mes chaudes lèvres
un petit être silencieux qui te boit goutte à goutte.

Depuis la nuit où tu étalas paisiblement
ta chevelure sur l'oreiller
et t'ouvris toute au plaisir,
si long et si fougueux
que la sueur ruisselait de tes tempes,
et que mourait ta virginité
dans ta matrice et dans tes yeux de ciel,
depuis cette nuit bienheureuse
le miel coula des cils de ta paupière,

tu devins très douce et silencieuse,
songeant au nid à bâtir
comme la colombe de neige
toute blottie sous le soleil...

Maintenant,
je regarde la douce usure de ton visage
et par ta chemise ouverte tes seins
dans lesquels ta vie se partage,
et ce partage te rend mère.

Dans chaque battement de ta veine
je sens le battement de mon cœur,
cet épanouissement de la fleur de mon sang
dont l'odeur t'enivre et m'enivre
et qui est notre amour à nous deux.

Bénédiction sur toi, Marie,
qui me donnes ton corps
et épuises tes os pour un autre
avec une infinie tendresse,
toi qui deviens le plus pur des sillons,
de tous les sillons fertiles
et le plus beau des vases,
de tous les vases de lys.

Bénédiction sur toi jusqu'à l'éternité
Sage, sage Marie qui portes
— comme l'huître la perle noble —
l'homme, image de Dieu,
au fond de ta matrice,

Bénédiction sur toi !

O LALAKE

Te souviens-tu, O Lalaké...
Dans ce mois lourd de ta grossesse
nous nous sommes promenés tous deux dans mes vignes
par une journée d'automne pesant de fruits.
Dans la rayonnante pâleur du crépuscule
les arbres semblaient taillés dans l'or
et les grappes aux yeux de feu
versaient sur la terre des sucs très doux.

O ma vigne dans la vendange !

Des centaines de vendangeurs laborieux
trayaient les ceps au long des haies.
Les paniers étaient tissés avec les fils merveilleux
des lumières du crépuscule.
Une chanson inconnue du désert à ses lèvres
l'Ethiopienne secouait les branches d'un pommier
et les pommes roulaient sur ses seins et son ventre.

Là-bas, de petits métis
ramassaient des noix avec leurs mains noires et vertes.
Plus loin, de la colline jusqu'à la ville,
de grand bœufs dont les vignerons
avaient orné les cornes de branches de vignes
tiraient en mugissant les chariots chargés
de monceaux de grappes...
— et dans la cruche posée au bord des sources
des feuilles nageaient...

Te souviens-tu de ce jour-là, ô Lalaké ?
à travers les sillons, à travers tes flancs,
— ce mois lourd de ta grossesse —
montaient les forces débordantes de la terre.
La grenade de sang du soleil
mûrissait dans ton ventre. Du tronc des arbres
coulaient goutte à goutte les sucs pareils aux larmes.
Lourde comme ton corps fécondé
la terre était mouillée, collante
de sève et de miel.
Le pêcher, pareil à toi, pliait
sous sa charge odoriférante ;
pareilles à tes seins les grappes étaient pleines
de rires futurs et de trépignements.
Et ce soir-là, le sein de la terre se gonflait...

Nous sommes passés du côté des pressoirs,
émerveillés par la forte odeur du moût.
Des vendangeuses, leur jupe relevée jusqu'au nombril
foulaient le raisin
— se mouillant jusqu'au nombril, ô Lalaké.
Leurs poils se coloraient de jus rouge,
et, à leur côté,
de larges tonneaux à l'odeur antique
chaque année consacrés — comme ton sein —
débordaient de vin — comme ton sein —
s'emplissaient de feu, de victoire
et de l'éternité joyeuse de la vie.

Nous sommes passés ensemble
au milieu des éclats de rire et des chansons salées
que les travailleurs poussaient
jusqu'au dessus des feuilles.
Et les odeurs de l'automne

montaient jusqu'aux étoiles frissonnantes.
Et la vigne, chargée de fruits de mille espèces
semblait brûler,
et jusqu'en bas, sur la ville en fête
épuisant la terre et sa sève,
l'odeur du moût se répandait.

A ce moment — me permets-tu de me confesser,
ô Lalaké — mon sang m'a assailli
et j'ai désiré comme le soleil et la terre
ensemencer tout ce qui m'approchait...
Et — permets-moi de me confesser,
ô Lalaké — lorsque, là-bas,
tu cueillais la grenade provocante
et mordais avec avidité
les rangées rouges de ses doux rubis,
moi, ici, cette brune éthiopienne
qui, nu-pieds dans la cuve, foulait les grappes,
oui, je l'ai embrassée...
L'attrapant par ses cheveux d'Indienne
avec des lèvres avides, Lalaké,
je l'ai embrassée...

Mais pourquoi pleures-tu ?
Pour la trahison des odeurs de cet automne lointain,
O Lalaké belle comme l'automne
ce n'est pas la peine, aujourd'hui...

(Chansons païennes)

ELYSEE TCHARENTZ

SONNET ROUGE

Comme une épée qui de la gaine des jours révolus
sort rouge et dure. Et l'avenir brûle.
Et il ne rentrera plus dans la vieille gaine.
Et il ne sera plus enseveli
au fond des jours qui brûlèrent et ne sont plus.

Que veulent-elles, votre pauvre et ennuyeuse folie
et la tristesse sans espoir de votre monde agonisant ?
Ce que les jours vécurent et que le poète chanta
ne sera pas brisé par votre horreur et votre crise.

La retraite précipitée des jours est sage, maintenant;
comme l'éloignement de la gaine poussiéreuse
de la dure épée
quand rencontrant l'ennemi tu te bats contre ton gré.

Et moi, poète sage, voici que je chante de nouveau
ces jours qui battent en retraite, et qui s'éloignent
et ne sont plus.
Et la flèche de mon chant s'envole vers l'avenir en feu.

POUR LE SOLEIL

Une main de fer a jeté là-haut la cymbale d'or !
Elle brûle, la cymbale d'or !
Elle est devenue blessure saignante !
Dans le ciel l'hyacinthe brûle,
il en ruisselle du sang chaud !
Il a dû y avoir une claire immolation au ciel...
— Comme il est bon l'épuisement du feu !

•

Ce qui est bon se brûle et brûle.
Ce qui est bon reste toujours brûlant.
— Ce grand soleil sur la terre éclatante. —
Tant que tu vis, brûle et avance,
encendre-toi au feu du soleil,
mais du soleil qu'il n'en reste rien !
— Ce grand soleil sur la terre éclatante. —
Tant que tu vis, brûle et avance.

•

Bois seulement le clair parfum du soleil,
le soleil, le goût du soleil apaisant,
mon cœur ne veut pas autre chose.
Le vivant sous son feu, soleil comme le sang.
Des baïonnettes aiguës, des parfums et l'amour,
chants et couleurs, tension du sang,
joie, saveur du soleil
et des chevaux, de l'or, des ovations,
appels et cris,
— qui plus que toi, goût du soleil, est apaisant ?

RUBBAIYAT

Tu te nies à chaque minute
et niant ainsi tu confirmes.
Tu es vaincu et tu te vaincs.
Mais celui-là c'est toujours toi et toi.

●

Cette rivière, regarde, elle coule,
et tu la crois peut-être invariable.
Mais ta gloire, imbécile, elle rêve
à l'éternel mausolée.

●

Tu prends la pierre. Tu penses
— « Elle porte des traces d'eau ».
N'est-ce pas qu'en ce même instant
tu posas la main sur elle ?

●

Si le soleil brûle et brûle, il dit — Où est ma vie ? ».
Tout est mobile et coulant, et il dit — « Où est ma [vie ? ».
Alors que tu sais la langue du monde
et que tu sais qu'elle est ta volonté !
Mais l'imbécile regrette encore et dit — « Où est ma [vie ? ».

●

Ce singe, un miroir à la main
— Il croit qu'il est déjà sage.
Regardant le miroir il sourit
— Il croit qu'il est déjà sage.
Voyez-le serrer ce morceau de verre
Il tient son mirage une fois de plus ;
— il croit qu'il est déjà sage.

●

Tu vis. Tu respires. Tu es encor là,
mais tu es un autre à chaque seconde.

Ton présent se change en passé,
mais tu es un autre à chaque seconde.

La mort de ton présent porte demain en germe.
Seul il nourrit ce qui devient.

Et ainsi tu dures longtemps,
mais tu es un autre à chaque seconde.

●

Tu as dit : Regarder. Comprendre.
Se plonger. Se fondre en non-être.
Lui a dit : Etre. Faire.
Prendre et manger un feu réel.
Tu as dit : Résumer le Tout.
Se concilier. Etre en paix.
Lui a dit : Conquérir le Tout
pour que le Tout je change.

●

Vois ce derviche. Il est assis.
Il veut comprendre et arriver.
Certain du vol de son esprit,
il veut comprendre et arriver.
Il croit que le Tout est mouvant
mais immobile l'Esprit seul.
Et ainsi, immobile et sûr
il veut comprendre et arriver.

•

Nous est venu un riche derviche.
Il professe que la vie est illusion,
Une image sans existence.
— Grâce céleste est cette vie !
As-tu jamais bougé tes bras ?
As-tu jamais gagné ta vie ?
Tu sais alors la nouveauté de vivre.

•

Il cherche une balance. Il veut peser le Tout.
Que sûr soit l'étalon pour mesurer le Tout.
Car il n'aime que l'Eternel
et voyez-le rechercher l'Immobile !
Il n'a trouvé qu'un carafon de vin
pour bien peser et mesurer le Tout !

•

Tu n'as jamais été riche.
Tu n'as fait que travailler.
Tu as des mains lourdes de muscles.
Tu changes la matière, la nature,
car tu sais que tout change.

Tu la moissonneras la moisson de ta vie,
un jour...
Tu n'as fait que travailler pendant ta vie.

●

Comment veux-tu que je te comprenne,
Comment veux-tu que je te comprenne
et qu'en ma tête je te résume
comment veux-tu ?
alors que dès avant de venir tu n'es plus
et pourtant es sans cesse et que tu dures.

●

Combien fort est ton vin, ô sage,
mon cœur est enivré de lui.
Est-ce force du vin ou force de parole ?
Mon cœur est enivré de lui.
Bois, toi aussi ! Que ma mort t'ensemence !
Bois de ce vin, car il le faut.
Si tu rentres en ce jardin
mon âme s'enivre encore.

●

La forêt laisse tomber ses feuilles.
Dans la forêt tout se consume et finit.
Mais, regarde, combien joyeuse, combien neuve,
et pour toujours inépuisable, elle est.

ART POETIQUE

J'ai chanté toutes sortes de poèmes.
Le meilleur, c'est encore une chanson du peuple.
Et l'immortel, le paradis,
c'est encore le jeu de Saïat-Nova.

Que dans les souks s'entassent
des fruits de mille espèces et de mille couleurs
fussent-ils des fruits éternels,
les meilleurs sont encor ceux des vergers du Shâh.

Les fleurs que tu trouves dans le jardin
quoique tu les arroses des meilleures eaux,
préfèreront toujours la rosée du matin.

Si tu veux, va jusqu'en France
voir le plus beau des palais,
le seul endroit que ton cœur désire
c'est le quartier où vit ta bien-aimée.

Malheur à toi, Tcharentz ! « Sache bien :
Prête l'oreille à la bien-aimée... »
De toutes choses la plus douce
c'est encore la blessure que tu reçois
de ta bien-aimée.

MARGUERITE YOURCENAR

SUR QUELQUES THÈMES ÉROTIQUES ET MYSTIQUES * DE LA GITA-GOVINDA

L'Inde a de grands mythes érotiques : Parvati et Siva unis dans une étreinte qui dure des millions d'années divines, et dont le produit risquerait de détruire le monde ; Siva séduisant les épouses des anachorètes hérétiques qui suscitent des monstres pour se venger, et ne parviennent qu'à fournir au Dieu de nouveaux attributs et de nouvelles parures ; la tête coupée de Kali posée sur le corps d'une courtisane de bas étage, et le divin soudé à ce qui passe pour l'immonde. De tous ces mythes, le plus beau sans doute, le plus chargé de significations dévotionnelles et mystiques, celui où s'épanchent le mieux, non seulement les émotions des sens, mais aussi celles du cœur, c'est la descente de Krishna dans la forêt parmi les bergères. Le pasteur céleste s'égare dans les bois, charmant des sons de sa flûte les bêtes, les démons, les femmes. Les *Gopi,* les tendres vachères, se pressent autour de lui dans les halliers où paît leur bétail. Le Dieu qui Est partout satisfait à la fois ses mille amantes ; chacune, si on ose ici détourner de son sens un vers célèbre, l'a pour soi seule et toutes l'ont en entier. Cette fête phallique est un symbole des noces de l'âme avec Dieu.

●

Nous sommes ici à l'un des grands embranchements du Mythe. Ce dieu autour de qui rôdent dans les bois des filles folles de leur corps, et qui leur dispense à la fois l'ivresse charnelle et l'ivresse mystique,

(*) Cet essai doit paraître incessamment aux Editions Emile-Paul, en tête d'une traduction de la *Gita Govinda.*

c'est Dionysos ; ce musicien rassurant les bêtes apeurées, c'est Orphée. Ce musicien comblant les besoins d'amour de l'âme humaine est un Bon Pasteur. Mais Orphée, sur les bords du Strymon barbare, meurt d'avoir dédaigné le désir furieux des Bacchantes ; Dionysos entraîne ses Ménades en pleine sauvagerie, dans un monde inquiétant que hantent les plus vieilles terreurs de l'homme ; le Bon Pasteur chrétien est inséparable de la Croix. Rien de sombre ou de tragique au contraire dans l'aventure de l'Orphée-Bacchus des bords du Gange. L'union de Krishna et des vachères s'accomplit en pleine paix, au sein d'une édénique innocence. La forêt mystique de Vrindavana appartient au domaine de l'éternelle pastorale. Vénus dans l'étable auprès d'Anchise ou dans la clairière avec Adonis, Apollon paissant les troupeaux pour l'amour d'Admète, Tristan et Isolde dans la cabane de branchages, Siegmund et Sieglinde au seuil de la hutte écoutant les murmures de la nuit de printemps, Tess d'Urberville cachant son amour dans la laiterie parmi les filles de ferme, et jusqu'aux figurants poudrés des bergeries du XVIII^me^ siècle, tous ces personnages replongés dans un monde à la fois idéal et primitif, qui nous paraît d'abord factice, et qui ne l'est pas plus qu'aucun rêve de bonheur, ont pour lointain prototypes l'ardent Krishna et ses chaudes vachères.

●

Que le Christianisme ait tenté de ramener l'âme humaine à un état d'innocence pré-pubère, d'ailleurs plus imaginaire que réel et fort éloigné de la véritable enfance ; qu'il ait voulu, et en grande partie accompli une désacralisation du sensuel, sauf dans l'état de mariage, et que là même il l'ait entouré de trop d'interdictions pour n'y pas installer à perpétuité la notion de péché, cela n'est guère douteux. Mais le mal vient de plus loin que l'Evangile et l'Eglise. L'intellectualisme grec, le rigorisme romain avaient travaillé de bonne heure à une scission entre l'esprit et la chair. *Le Banquet*, le plus noble exposé de l'érotique hellénique, est aussi le chant du cygne de la volupté pure ; les sens y sont déjà les serviteurs qui tournent la meule de l'âme. Sénèque n'a guère moins de dédain pour la chair que l'auteur médiéval de *De Contemptu Mundi*. Plus tard, en Europe Occidentale, l'influence des superstitions et des codes barbares est venue renforcer le moralisme de l'Eglise : les Celtes

et les Germains brûlaient ou noyaient leurs amants illicites avant Jésus-Christ. Plus tard encore, la respectabilité bourgeoise, les idéologies capitalistes ou totalitaires, les constructeurs de l'homme robot ou de l'homme cybernétisé ne se méfieront pas moins du libre jeu des sens que de celui de l'âme. La volupté aura été tour à tour pour l'Européen un plaisir plus ou moins licite, mais indigne d'occuper longtemps un philosophe et un citoyen, un échelon mystique de la connaissance des âmes, un honteux assouvissement de la Bête qui fait pleurer l'Ange, un coupable superflu introduit dans le saint brouet du mariage, le sublime couronnement d'un unique amour, un aimable passe-temps, une tendre faiblesse, un thème à plaisanteries égrillardes, et le manuel de gymnastique des traités de l'Arétin. Chacun y met du sien ; Sade ses froides fureurs, Valmont sa vanité et la Merteuil son goût de l'intrigue, les amateurs de complexes freudiens leurs souvenirs d'enfance, les idéalistes leur hypocrisie. Dans l'art, même aux époques les plus favorisées et les plus libres, le peintre et le sculpteur, pour exprimer la poésie des sens, ont dû se chercher des alibis mythologiques ou légendaires, ou mettre sur leurs tendres nus le vernis protecteur de théories esthétiques : Ingres lui-même n'eût pas volontiers avoué combien il entrait dans *Le Bain Turc* de pure volupté. Dans la littérature, il est plus difficile qu'on ne croit de rencontrer l'image du plaisir goûté tel quel, sans qu'interviennent pour rassurer le lecteur et mettre à couvert l'auteur une morale postiche ajoutée après coup, un dégoût ou une abjection pré-fabriqués, la vulgarisation scientifique à tout faire, le mince sourire ou le gros rire qui font tout passer. Rien de plus dépaysant que de remonter du fond de cette confusion au naturalisme sacré de l'érotique hindoue, à la notion du divin ressenti par l'intermédiaire du physiologique, qui imprègne les jeux amoureux du *Krishna Lali*.

●

Un exotisme à bon marché se plait à exagérer dans l'ordre sensuel le laissez-aller de l'Asie. Les codes primitifs de l'Inde sont pourtant à peine moins rigides que Le *Lévitique* : on y sent à l'œuvre ces éternels pouvoirs répresseurs que sont la terreur superstitieuse du fait sensuel, la jalousie ou l'avarice du chef et du père qui tend à faire du troupeau féminin un cheptel bien gardé, l'ignorance, la routine, le raisonnement par analogie, le souci de réduire le luxe

sensuel au strict nécessaire génital, et plus encore peut-être le curieux instinct de l'homme pour compliquer ou simplifier arbitrairement ce qui est. Les codes, certes, sont une chose, et la coutume une autre : cela est vrai surtout du domaine sensuel, dans lequel, plus que partout ailleurs, l'être humain semble posséder la faculté de respirer à l'aise dans une zone comparable à celle des grands-fonds, bien en dessous de la surface changeante des idées, des opinions, des préceptes, bien en dessous même de la couche du fait exprimé par le langage ou clairement perçu par celui qui l'accomplit. Tel geste amoureux traditionnellement condamné par les Ecritures védiques figure librement dans les bas-reliefs du *Krishna Lali*. Il n'en n'est pas moins vrai que partout, et à toute époque, l'ambivalence règne en matière de morale sexuelle, ni plus ni moins du reste qu'en toute autre chose, et qu'à un *oui* prononcé sur certains points correspond un *non* prononcé sur certains autres, comme si une sévérité ici devait immédiatement compenser une liberté prise là. L'Inde a précipité le mariage de ses filles, pour n'avoir pas à se reprocher le manque de satisfaction chez une femme nubile, mais cette même Inde a cloîtré ses veuves ou les a livrées au bûcher. A l'époque où le sculpteur hindou représente avec tant d'aisance les ébats de Krishna et des vachères, les images de l'Enfer hindouiste menacent les luxurieux de tourments aussi atroces que ceux qu'infligent aux pécheurs charnels les diables de nos cathédrales.

●

Toutes les grandes religions nées du sol de l'Inde ont préconisé l'ascétisme. L'obsession brahmanique de l'Etre, l'obsession bouddhique du Néant aboutissent chez le Saint au même résultat qui est le dédain de ce qui passe, change et finit. L'anachorète hindou se libère par l'ascèse ; les sculpteurs de l'école gréco-gandharienne ont montré Bouddha quittant le groupe voluptueusement défait des femmes endormies. Mais ce départ ne signifie pas fuite devant le péché ; cet ascétisme ne signifie pas pénitence, pas plus que la crainte de l'impureté rituelle ne correspond exactement à l'obsession chrétienne du péché de la chair, dont elle est pourtant la racine. Le détachement du sage hindou n'implique ni dégoût, ni réprobation puritaine, ni hantise de l'abjection charnelle. Dans certaines sectes même, comme d'ailleurs dans tel groupe hérétique au sein du christianisme, l'acte sexuel deviendra pour le mystique ce qu'il n'a jamais cessé d'être pour la reli-

gion hindoue populaire, l'un des symboles et l'une des formes de l'union avec Dieu. L'être absolu, l'Athman suprême comprend en lui le jeu amoureux des milliers d'êtres qui composent les mondes ; les étreintes frénétiques des déités du bouddhisme tantrique sont une part acceptée du Cycle des Choses.

●

Plus s'est développée dans l'art une sensibilité proprement hindoue, plus l'érotisme s'est installé dans l'expression des formes. Cet érotisme qui baigne délicieusement les longs nus sveltes des fresques d'Ajanta, renfle à Kailasa les courbes presque rococo des déesses-rivières, et atteint à une dansante fureur dans la statutaire sivaïte d'époque plus tardive, nous le retrouvons, dans des corps cette fois de proportions plus trapues, dans les bas-reliefs de Khajurabo, d'Aurangabad, de Mahavalipuram consacrés aux amours de Krishna et des laitières. Chairs rondes, lisses, quasi élastiques, denses de la molle densité du miel coulant sur le miel. Tranchés, il semble que ces troncs offriraient à l'œil un intérieur homogène et charnu comme la pulpe d'un fruit. Coupés, ces bras et ces jambes repousseraient comme des tiges ou des racines. En eux circule, non du sang mais de la sève, ou encore ce sperme que le corps d'un Bodhisattva contenait au lieu de sang. On hésite : cette main qui touche un sexe est-elle une main ou un autre sexe ? Est-ce un genou ou un coude qui se referme sur cette cuisse nue ? Ces bouches sont des ventouses, ces nez qui se touchent s'étirent comme des ébauches de trompes. Ces *Gopis* ploient sous le poids de leurs seins énormes et galbés comme un arbrisseau plié par ses fruits. Telle fille impétueuse, jambes repliées, talons joints, saute sur son amant-dieu comme une guenon sur un tronc d'arbre. Cet art d'aimer mélange les caractéristiques des sexes presque autant que celles des règnes : Krishna n'atteint pas à l'inquiétante féminité de Siva, cet autre époux infatigable, mais les coiffures, les ornements, le rythme des formes prêtent à l'équivoque sinon à l'erreur. Tel fragment où deux bouches s'unissent, où deux corps s'enlacent, pourrait être deux *Gopis* s'étreignant l'une l'autre. C'est par l'organe du sexe seul que ce dieu si mâle se révèle évidemment mâle. Par moments, il semble bien que l'humour se glisse dans ces scènes sacrées de la statuaire hindoue comme dans l'œuvre de nos imagiers du Moyen Age, y mette l'équivalent de ce petit rire étouffé qui est

non moins que le soupir un des bruits de l'amour. Mais nulle part la crispation nerveuse quasi insoutenable de certains dessins licencieux japonais, ou l'énoncé intelligent, presque sec, de tel vase grec à sujet obscène. Cette sensualité profuse s'étale comme un fleuve sans pente.

●

La très chère était nue et connaissant mon cœur
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores...

Entre le VI^e^ et le XIII^e^ siècle de notre ère, une Inde qui a absorbé et en partie éliminé la leçon gréco-gandharienne, et qui n'a pas encore subi le nouvel afflux occidental que lui apportera l'art persan, exprime l'aventure amoureuse du « Dieu Bleu » en termes purement hindous, à l'aide de conventions qui changent si peu qu'il est difficile de distinguer à première vue une *Gopi* des grottes d'Aurangabad d'une *Gopi* de Khajurabo, sa cadette d'environ sept siècles. Les grosses têtes de poupées aux coiffures savantes sont bien en ordre, en dépit des acrobaties de l'amour ; l'œil, ou plutôt la paupière est dessinée à plat, d'un seul trait aveugle, qui suggère le rehaut conventionnel des fards de théâtre, et comme s'il s'agissait moins d'ouvrir les yeux pour voir que de les fermer pour jouir ; le luxe des joyaux harnache la chair nue. Le bijou, le fard, la coiffure sont partout une manière de faire porter au nu la marque spécifique d'une civilisation et d'un temps ; ce Krishna tout cliquetant de colliers est un radjah parmi ses femmes ; ces *Gopis* possédées dans la forêt à l'aube des siècles sont des ballerines sacrées professionnellement déhanchées par des postures de danse ; cette fille bizarrement pliée, une plume entre les doigts, teignant de rouge la plante de son pied, accomplit un rite immémorial de sa toilette d'épouse. L'ubiquité même de l'étreinte divine traduit le vœu le plus secret du harem à l'heure du plaisir. Des raffinements esthétiques ou sensuels qu'un poète européen comme Baudelaire goûte nostalgiquement, presque perversement, avec une sensibilité d'autant plus poignante qu'elle s'éprouve à contre-courant de son temps, appartiennent ici au langage banal et stylisé de l'amour. L'insolite et l'illicite, ces deux ingrédients indispensables de toute pornographie, sont complètement hors de cause.

●

L'époque où l'art et la piété hindous évoquaient dévotement l'union de Krishna avec ses amantes est à peu près celle où, dans les forêts et sur les landes de l'Europe du Moyen Age, l'antique phallisme paysan et païen proscrit par l'Eglise se réfugiait dans les assemblées de sorcières. Les mille belles pressées dans la forêt contre l'amant merveilleux et la vieille aux seins pendants, chevauchant son balai ou agrippée au bouc des Sabbats, courant au Harz copuler avec Satan sont deux expressions à peu près contemporaines du désir. Les trémoussements amoureux des *Gopis* peuvent lasser nos yeux, et même nos sens ; mais cet érotisme candide a préservé l'Inde de nos diableries tristes.

●

En dépit du mérite de la traduction (peut-être même du fait de celui-ci) il est difficile de juger équitablement des qualités littéraires de la *Gita Govinda,* le long récitatif lyrique que le poète bengali Jayadéva consacra au XII^e^ siècle de notre ère chrétienne à l'aventure de Krishna et des laitières. Non à cause de son éloignement dans le temps et l'espace, mais parce que cette œuvre trempée de parfums, et qui répond presque exagérément à l'idée que l'imagination populaire se fait de la poésie amoureuse de l'Orient, s'accorde mal avec les goûts et peut-être les préjugés littéraires particuliers au lecteur européen de cette seconde moitié du XX^e^ siècle. Nous avons perdu l'habitude de ces luxuriances et de ces langueurs. Parmi toutes les littératures poétiques de l'Asie, celle de l'Inde, de Kalidasa à Tagore, nous surprend toujours par sa prodigalité, sa mollesse, son emphase répétitive, son indifférence relative au fait humain, immergé qu'il est dans le flux universel, la saveur capiteuse et fade de son romantisme. Jayadéva ne fait pas exception à la règle. Cet art n'est nullement primitif ; il est savant, littéraire même ; le poète bengali se trouve vis-à-vis de l'épopée sanscrite dans la position des Alexandrins à l'égard d'Homère. Jayadéva reprend le thème traité par son prédécesseur du *Bhagavata Purana* près de deux mille ans plus tôt, mais en insistant davantage sur le côté romanesque et voluptueux du mythe : le motif des plaisirs accordés aux mille vachères alterne avec celui des plaintes de Radha, la délaissée, jusqu'au moment où le dieu accorde enfin à la belle éplorée sa part de bonheur. Mais l'univers poétique de l'Inde n'est pas celui de l'individuation, pas même celui de la personne : tandis que chacune des mille et trois de

la liste de Don Juan est encore une petite créature séparée, si falote qu'elle soit, et plus ou moins différenciée des autres, les mille amantes dépeintes par Jayadéva pourraient être à la fois le peuple entier des femmes ou une seule et même femme ; chaque *Gopi* à son tour pourrait être Radha. Cet univers n'est pas non plus celui du tragique: la jalousie n'est qu'une inquiétude passagère ; la douleur se défait immédiatement dans la jouissance. Le lecteur errant parmi ces moites images de nudités pâmées finit par songer malgré lui à cette curieuse fantaisie de la littérature française pré-classique, au personnage du *Songe de Francion* foulant délicieusement un parterre de seins. L'analogie animale et végétale prolifère en effet chez Jayadéva comme dans la sculpture des temples : Krishna est « le danseur étincelant qui multiplie ses membres », « le tronc d'où jaillissent des rameaux becquetés des oiseaux ». Les cheveux sont des lianes, les bras des tiges, les seins les noix du palmier, les vulves la fleur du lotus. Surpris par une ressemblance qui est un poncif de l'esthétique hindoue, Krishna prend la trompe d'un jeune éléphant pour la cuisse de la bien-aimée. Ce qui en Grèce s'exprimerait par la métamorphose se traduit ici par une sorte de délirante similarité. La *Gita Govinda* est inséparable, non seulement des harmoniques d'allusions et de résonances littéraires dont nul poème ne peut se passer, mais surtout de la civilisation hindoue toute entière, de cette culture à la fois plus élaborée que la nôtre et plus proche du milieu naturel dont elle est issue, de l'ambiance de la petite cour où ces vers furent composés et récités pour la première fois dans quelque pavillon au bord d'un étang, des femmes, des bêtes apprivoisées, du goût sucré et poivré des friandises, des musiques entêtantes, des facilités offertes au désir tout ensemble insatiable et immédiatement apaisé, de tout ce qui justifie et alimente autour de Jayadéva la mystique glorification du plaisir.

●

C'est à l'époque qui correspond à peu près à notre Moyen Age, et c'est au Bengale en particulier, que s'est en effet développée autour du mythe de Krishna cette *bhakti,* cette brûlante dévotion à l'ineffable Amour, point si différentes, *mutatis mutandis,* de certaines formes de la sensibilité chrétienne récurrentes au cours des siècles. Bien plus, dans sa réaction contre la spéculation métaphysique en faveur de la piété

concrète, l'Inde médiévale semble avoir vécu une évolution comparable à celle que connut quelques siècles plus tard le catholicisme de la Contre-Réforme. Les pâmoisons de la Sainte Catherine du Sodoma ou de la Sainte Thérèse du Bernin, le sein de Madeleine tendrement caché sous les cheveux en désordre de la pénitente trahissent le même besoin de mêler l'extase sensuelle à l'extase religieuse que les *Gopis* hindoues traduisent simplement par la volupté. Dans les deux cas, il s'agit d'établir la plus intime union entre le sujet adorant et l'objet adoré, d'obliger l'absolu, l'infini ou l'éternel à s'incarner dans une figure humaine, parfois trop humaine, qui puisse non seulement inspirer l'amour, mais répondre à l'amour. Avec Jayadéva, nous sommes à la fois près et loin du Krishna avatar solaire des Ecritures védiques, près et loin du sublime Seigneur à qui la *Bagavad Gita* fait exprimer la plus redoutable pensée de l'hindouisme : l'indifférence de l'être indestructible pour ces accidents transitoires que sont la naissance et la mort ; l'identité de la création et de la destruction ; l'inanité du faible bien et du faible mal délimités par l'homme en présence de la terrible vie qui déborde toutes les formes. Ce Krishna torrent de délices rejoint les conceptions plus anciennes par le sentiment de l'énormité des largesses divines. Bien qu'engagé dans la chair, le dieu reste trop tumultueux, trop indifférencié, pour que la pieuse *Gita Govinda* s'apparente en quoi que ce soit au tremblant mais confiant dialogue que d'autres poètes ont engagé avec la Personne Divine, tel ce chant poignant des soufis qui, dans la Perse de ce même XII^e^ siècle, évoquait tendrement l'unique Aimé. Dieu ici est Amant plus qu'il n'est Ami.

●

Evitons l'erreur qui est de nos jours celle de tant d'archéologues aventurés sur le terrain de l'anthropologie, et qui consiste à faire déteindre un passé plus ancien sur un passé plus récent, auxquelles la vieille pensée primitive ne sert plus tout au plus que d'inconscient substratum. Le Krishna de Jayadéva, pas plus que l'Attys de Catulle ou l'Adonis des élégiaques grecs, n'est réductible aux simples termes d'un mythe tribal de fertilité. C'est de nos sens à nous qu'il s'agit, et de nos délices. L'érudit qui ramène un mythe ou un rite sexuel à sa seule signification utilitaire et tribale (et le désinfecte ainsi, consciemment ou non, d'un érotisme qui le gêne) simplifie d'ailleurs à l'excès ce

monde de la préhistoire : le primitif a des sens comme nous. Mais méfions-nous tout autant de l'erreur plus éthérée qui consiste à voir dans la brûlante légende un symbole uniquement spirituel, une pure allégorie cachée. Réduire la part du ravissement sexuel dans la *Gita Govinda*, c'est aller à l'encontre des caractéristiques particulières de cette *Laya-Yoga*, qui précisément s'efforce d'atteindre à l'Absolu par l'entremise des puissantes énergies sensuelles. Le poète lui-même a défini nettement son dessein : « Ici sont exprimées sous une forme poétique les démarches variées de l'amour qui mènent au discernement essentiel de l'érotisme ». La volupté chez Jayadéva n'a pas à être traitée comme une sorte d'appât charnel qu'on escamote ensuite au profit d'une signification dite plus noble, au risque de laisser sur nos lèvres un goût d'équivoque ou d'hypocrisie. Comme le Lingam-Yoni devant lequel se prosternent les exquises princesses des miniatures mogoles, l'objet sexuel chez lui est à la fois manifestation et symbole. L'orgasme de Radha est bien l'extase de l'âme possédée par dieu, mais cette âme palpite dans la chair.

●

« Les paons dansent de joie... Les vaches accourent, mâchant encore leur herbe, et les veaux barbouillés du lait de leurs mères. Les bêtes pleurent de douces larmes en entendant la flûte du Berger... » dit à peu près l'antique *Bhagavata Purana*. Ni l'œuvre de Jayadéva, ni la plastique des temples ne font beaucoup de place dans la légende à cette présence des animaux qui emplit au contraire les images plus suaves de la miniature mogole, où Krishna déguisé en laitière trait les vaches avec ses amantes. Et cependant, cette amitié pour l'animal joue un rôle considérable dans l'idylle sacrée: l'extase divine et l'humain bonheur ne peuvent se passer du paisible contentement des humbles créatures exploitées par l'homme, et qui partagent avec lui l'aventure d'exister. C'est dans l'amour surtout que les Grecs mêlaient leurs bêtes à leurs dieux. On apprécie mal l'unique beauté du mythe hindou tant qu'on n'y a pas reconnu et goûté, à côté de la sensualité la plus chaude, et peut-être précisément parce que cette sensualité s'épanche à peu près sans contrainte, une fraternelle sympathie pour les êtres appartenant à d'autres espèces et à d'autres règnes. Cette tendresse, issue sans doute de la vieille pensée animiste, mais l'ayant depuis long-

temps dépassée pour devenir une forme très consciente de charité, reste l'un des plus beaux dons de l'Inde au genre humain : l'Europe chrétienne ne l'a guère connue, trop brièvement, qu'au cours de la seule églogue franciscaine.

●

La légende sacrée ne s'exprime peut-être nulle part plus délicieusement que dans un objet de culte provenant de l'Inde du Sud, et aujourd'hui au Musée Guimet ; un bas-relief sur bois où l'on voit Krishna habillé en berger jouer de la flûte aux bêtes du troupeau. Seuls, les quadruples bras rappellent dans cette image délicatement humaine la toute-puissante énergie divine : deux mains tiennent l'instrument ; deux mains bénissent. Cette œuvre assez tardive (certains érudits la font descendre jusqu'au XVII[e] siècle) est l'une de celles où l'on voit le mieux, à travers la luxuriance hindouiste du style, s'exercer encore un lointain effet de l'influence grecque qui marqua l'art hindou à ses origines. Le hanchement du « Dieu Bleu » est presque praxitélien ; ses longs pantalons ondés diffèrent assez peu de ceux que l'art gréco-romain prêtait à ses jeunes dieux asiatiques, ses Attys ou ses Mithras. Une mélodie silencieuse, où nous reconnaissons cette musique poignante, physiologique et sacrée qui est celle de l'Inde, s'épand des lèvres du dieu sur les feuillages touffus, les bêtes, les formes indolentes et rythmées de la posture divine. Ce chant solitaire nous aide à mieux comprendre les trépignements frénétiques des *Gopis* autour des piliers des temples, le grand mouvement saltatoire des mille couples pâmés dans la forêt, et qui sont eux-mêmes la forêt des êtres. *Et Venus in silvis jungebat corpora amantium,* dit grandement Lucrèce. Ce que l'Inde ajoute à cette immense pastorale cosmique, c'est le sens profond de l'un dans le multiple, la pulsation d'une joie qui traverse la plante, la bête, la déité, l'homme. Le sang et les sèves obéissent aux sons du flûtiste sacré ; les poses de l'amour sont pour lui des figures de danse.

MARGUERITE YOURCENAR.

PERICLE PATOCCHI

CANTIQUE DE LA VOIX ERRANTE

CHŒUR DES CHIENS NOIRS

Voici le cerf devant la meute
qui vole aux pièges de la nuit
— bientôt les cors de l'hallali
feront saigner sa folle route.

En vain il fuit la traque sombre,
en vain drapé dans ses lumières
il suit les erres d'un désir...
Hadès est caché dans son ombre.

VOIX

Nu, transparent, mi-squelette, mi-songe,
j'ai devancé le vacarme des morts
— dans les forêts émergeant de l'azur
siffle une grive et la ramure s'ouvre
devant mes pas de clairière en clairière

et quand la glu des ténèbres me couvre
j'entends le jour résonner dans mon sang
— parmi les monts qui séparent les aubes
je suis la truite des hautes cascades,
tantôt je monte et tantôt je descends.

CHŒUR DES CHIENS NOIRS

Il croit remuer - il demeure,
ses cris retournent au silence,
son astre se perd dans l'immense
dédale du noir dont il sort...

VOIX

Le noir est la grotte où s'épuise
la longue houle qui hante le cœur,
j'entre vivant dans la profonde chose
— un ange rit sur les murs des enfers.

O monde ! sphère du temps immobile
dont les Vestales au seuil de la chair
veillent la flamme invisible qui roule
vers leur naissance les germes des fleurs.

CHŒUR DES CHIENS ROSES

Le voyez-vous sortir
de la crypte aux étoiles ?

Son âme est une brise
soulevant le murmure
d'une antique parole...

VOIX

Je magnifie au-dessus de la terre
la voûte obscure où mûrissent les lunes.

A mères mortes épouses qui viennent
— autour de mon cœur voies-lactées.

La ronde tourne ! l'éclat du tonnerre
qui me traverse l'espace l'annule

puis le ramène comme une marée...

CHŒUR DES CHIENS ROSES

Le voyez-vous courir
dans les cendres qui volent ?

CHŒUR DES CHIENS NOIRS

Sous le loup d'un sourire
il s'approche fidèle
de sa forme de pierre,

dans sa tête de marbre
s'ouvrira la prunelle
de la mort non pensée.

VOIX

Sépulcre, berceau de l'espoir.

CHŒUR DES CHIENS ROSES

Il porte en sa chair la semence
des roses sauvages qui entourent
les caveaux oubliés

un rossignol viendra
chanter parmi les ronces
la fin végétale des murs

CHŒUR DES CHIENS NOIRS

Ainsi répètent pour lui les chiens roses
la même fable de l'homme qui meurt
pour n'être que fleurs... que silence
d'images dissoutes dans l'air.

L'ANGE

La terre corne en son orbe éphémère
aux dieux du temps ses légendes éparses
tandis que flûte irisé vers les sources
le vent qui fuit de la bouche des morts.

PERICLE PATOCCHI.

GERARD MURAIL

AGE DE PIERRE

Il y a paume sous la roche et ainsi faite
la pierre est poing coupé du tout coupé si ras
qu'aucune approche par les hommes ne lui prête
le bon bout qui la joint à son bras.

Elle est l'oiseau pris dans l'attente qu'on le lève
pris au piège éternel mémorial
avec un rêve de fruit clos qui le sustente
et un caudal grain de sel qui l'allège.

En sentinelle et en gisant poussière énorme
ou dérisoire pan de roc le diable emporte
le temps formel sur les brisants de sa forme
et sa mémoire dont un choc bloqua les portes !

Règne erratique la pierraille a fait des cercles
si forts que l'air est une cible en souffrance
le jour travaille à ses couvercles concentriques
pour l'impossible délivrance de la pierre.

●

Otées les banches de l'air froid ce rempart
qui fut d'abord anaconda puis langue épaisse
sent la barre du poids qui le penche
vers le plus bas et s'y endort tout d'une pièce.

La vie recluse au cœur plein du basalte
altère l'herbe et fait blanchir le jour d'est
car cette halte est sous la main comme une ruse
comme le test des grands désirs coupés du verbe.

●

La craie sauvage est si seule à hurler
comme un archange en pleine chute dans la plume
qu'affolé l'œil s'y ferre et saccage
le beau mélange de sa brume et du feu brut.

C'est une voix aveuglante à éteindre
dans son drapeau le ciel épais le bleu sourd
et sur la pente on l'y voit mincir et peindre
de bas en haut son cri d'amour qui meurt d'un trait.

Le champ fertile des empreintes quand les eaux
hors de la vue du soleil se retirent
garde en dépôt la forme enceinte dans l'argile
pour le plaisir des vases nus et des orteils.

Molle mémoire du futur où ne pèse
qu'une étamine de marais à l'étente
à son miroir gluant la glaise prend figure
du monde en ruines dans la paix qui le décante.

●

Vents et marées longtemps conçurent leurs chevaux
par idéal d'une matière volitive
lames de faulx sur encolures amarrées
froids piédestals d'ombres que clivent les éclairs.

La plaie bleue du limon part en croûtes
quand les écailles de l'ardoise se révulsent
pour que des cieux glisse une voûte à chevrons
sous les ardoises de l'écaille où le sang pulse.

Vient l'aventure des racines vers le ciel
un mouvement respiratoire ouvre les feuilles
la pourriture y fait son miel et la mine
tendre l'attend sur le seuil du couloir.

Au pied du feu bien contenu s'étend sa rouille
avec un goût d'insolation loin des regards
ses membres nus forment le lieu baptisé houille
en dormition ruée de coups dans ses brancards.

Paix siccative sur les plaies souvent rouvertes
dessous dedans contre une masse en mal d'aplomb
la perspective est découverte jusqu'aux lais
des anciens fonds comme terrasse où court le vent.

Le blé se lève avec l'armure de jeunesse
mais c'est encore l'odeur du lit dont il se soûle
et la fourrure de ses rêves c'est le gneiss
guidant la houle dans les plis de son corps.

Dans la salive un gant de fer s'articule
avec patience il faut le temps et qu'il secrète
ce qui le brûle aux œuvres vives du désert
quand la substance lui tient tête elle est ciment.

La cohésion fait le bruit serré du cœur
si tout progrès tient à l'empire sur la forme
ici les fleurs de l'expression percent la nuit
mais le grès n'a point de mire aux yeux qui dorment.

●

Franchies les bornes d'opulence où le jais brûle
les opéras sont fabuleux au vent du diable
qui les bascule à coups de cornes d'abondance
puis tire un drap de terre arable sur nos yeux.

Mais dans la fosse les décors criant leurs gemmes
jaspe et porphyre en mouvements suspendus
un grand effort fait sur nous-même les rehausse
par mille plans le long des rues du désir.

Ce galop de cheval est trop libre
avec l'oursin du feu ravi à la paroi
en équilibre que ravale azur ou chaux
pour nous les rois qui l'ont suivi jusqu'aux ravins.

L'étoile tombe où il se peut que les pas
aux voies convexes du voyage y achoppent
et les gravats seraient sa tombe sans le feu
dont les cyclopes du silex font usage.

●

Un nœud coule et le pigeon prend à la gorge
l'épi d'orage étourdi de gluten
puis vient la foule du blé rond qui se forge
et rebondit sur le dolmen du paysage.

Ventre outremer au versant des oiseaux
ombre portée mais que soudain la nue enfante
sur le manteau du mâchefer en passant
et la nuit lente est allaitée au même sein.

Contre le râble de la mer faite au compas
on voit d'ici la ponte d'œufs plus loin la rogue
et puis ce sable épouse un pas ponté de chair
qui va qui vogue où l'infini courbe est en creux.

Si chaque point on le sent y culmine
dans l'ignorance du chaos à courte échelle
l'eau l'air le vent en ont besoin pour leur platine
qui tend la peau du silence éternel.

●

Réduit à l'ombre de son poids l'homme interroge
midi en face et la balance à chaque main
où vont les nombres dont sa voix faisait l'éloge
où vont les grains d'une substance ivre d'espace ?

Le bout du compte enfle la lampe comme un fruit
monte en chaleur et sous la cloche d'univers
lâchant la rampe de sa nuit à son tour monte
l'humaine fleur entre la roche et la poussière.

GÉRARD MURAIL.

GASTON PUEL

LES IMPONDÉRABLES

1. DIABLERIE

Ce sont d'abord crépitements ténus et stridents qui brûlent l'oreille : des bogues de châtaignes frottent l'ouïe. L'air se congestionne à cet abcès dont l'exhalaison monte au ciel et s'y dilue comme un arbre. Il s'en passe des choses ! Qui voudrait les noter serait pris de court. On n'a pas assez de son regard pour suivre la lutte ; on n'en finit pas de se piquer à ces crépitements qui font croire que tout va s'embraser, que la fumée sera cassée par la flamme et qu'un seul cri de joie s'élancera.

Mais c'est d'une haleine courte que l'étincelle a voulu s'exprimer près du pli jaune de l'herbe. C'est de là que tout commencera.

Un couteau s'ouvre, mais, comme une fenêtre battue par un éclair, brêche noire au bord d'une tapisserie trop verte, la flambée n'aura pas d'avenir. La fourche sous la fumée doit choisir sa pâture, l'enfourner dans la bouche cariée. Vite ! soulever les mâchoires cramoisies, y glisser ces pinces de braise, engager ce tison ! Ne pas surcharger. Ah, surtout, que le vent ne brise la flamme par trop de zèle !

Feu adoucissant qui taille les épines et nettoie les douleurs en habitant les plaies, voici que ton ombre rougit le sol comme un matin et le fait miroiter comme une eau claire ; voici que l'enfant, assis sur la margelle, regarde son diable de père, appuyé à sa fourche, derrière tes flammes.

2. LE RETOUR

Nous les attendîmes longtemps cette année-là. Ce n'était pas qu'on en manquât : la haie en était pleine, le jardin parsemé ; dès qu'on passait l'enclos, ce n'était qu'envolées froufrouteuses. Mais aucun n'avait l'élan gracieux de ceux qu'on attendait.

Il suffisait d'ailleurs qu'on les attendît pour qu'ils nous parussent moins vains. Chaque jour nous allions sous le préau ; leurs nids vides nous fascinaient comme une promesse (une main s'était acharnée sur l'un d'eux).

Et puis ils nous surprirent un matin que la chatte se léchait sur la table ; ses oreilles se dressèrent, elle se cambra et s'appuya à la vitre, immobile, tandis que sa queue allait comme le salut empanaché d'un mousquetaire. Janine s'approcha. Elles sont là, dit-elle à mi-voix. J'ouvris la fenêtre : un cri joyeux raya le ciel.

Toute la journée les hirondelles firent une ronde autour de la maison et, le soir venu, elles plongèrent sous le préau et sous l'auvent des étables.

3. VOIR VENIR

J'ai pu vivre longtemps sans la verte attention des prairies, sans le râle des orages, sans friselis ; je m'en étonne maintenant.

Un enfant me tend la graminée, « elle n'a pas souffert », dit-il. Je vois ses joues fraîches, j'entends sa

voix qui glisse lointaine dans sa respiration. Je touche le terreau envahi de chiendent — mes doigts sentent la femme ; dans mon dos la chemise me dit qu'il va pleuvoir — je gravis alors la sente des acacias jusqu'à ce que la terre orangée m'apparaisse. De là je vois venir l'orage.

Il plane d'abord comme une buse grise, (il deviendra corbeau). Il ruse, grogne, mais sa fureur est feinte. Le bleu noircit ; un éclair l'éteint, un pigeon frotté d'ailes le rallume. Il faut attendre encore : le gris ne pèse pas assez. Là-bas, une éclaircie, ce regard en coulisses... .

Quand l'uniforme est endossé, plus d'invention ni de détour. Plus de surprise. L'orage n'a plus rien à dire : il pleut.

Déjà les odeurs s'enracinent dans l'air, odeurs bêtes comme des proverbes et comme eux promptes à se donner. Il pleut. Le coucou n'a plus d'âme. La vieille appelle ses poules.

●

4. LES TABLES NEUVES OU LA MAJUSCULE

Malgré les soins que lui donnait le vétérinaire Loute est morte d'une atroce souffrance.

Tout reposait dans la chambre. Les volets étaient clos. Mais une clarté semblait agrandir la brèche que le pivert avait creusée. La blondeur qui nimbait l'épaisseur du bois laissait augurer d'une matinée dont l'haleine dévisage. Les oiseaux piaillaient tout près, le coucou hoquetait plus loin ; nous étions fin avril ; les hirondelles venaient d'arriver ; je ne connaissais pas encore Loute.

Les cailloux du chemin crissèrent, un moteur secoua l'air et s'éteignit. J'écoutai. Plus d'oiseaux, un bruit sourd, le capot de l'auto qui retombe ? Janine dit : « Ce ne serait pas les tables ? » Encore un choc (il

pouvait venir du préau). — « Tu vas voir ? — « Et quoi voir ? » — « Si ce sont les tables, tiens ! » — « Qu'ils les déposent sous le préau ». — « Va voir, répéta Janine ». Je me levai.

Par la fenêtre je vis l'homme en bleu auprès des tables. Il monta boire une tasse de café et repartit.

Il y en avait cinq — deux petites et trois plus grandes : quatre places pour le Cours Préparatoire et six pour l'Elémentaire. Les tubes de fer qui formaient leur ossature étaient peints en vert, le pupitre et le banc en platane verni avaient une teinte de paille qui appelait les doigts ; je les caressai. J'avais hâte de voir arriver Michel ou Didier qui m'aideraient à les mettre en place ; je soulevai un pupitre. C'est alors que je m'aperçus que le casier n'était pas verni : du pin avait fait l'affaire du menuisier. Jusqu'où allait le marchandage de l'artisan ? Le dessous du casier ne serait même pas raboté ! Je soulevai plus haut : *Malgré les soins que lui donnait le vétérinaire Loute est morte d'une atroce souffrance.* Telle était la phrase griffonnée au crayon sous la table.

Pauvre Loute. Elle avait donc souffert. J'ai pensé d'abord à une vache, mais ça pouvait être une chatte ou une chienne ou Dieu savait quoi ! De toute façon, c'était une femelle puisqu'elle était *morte*. Et puisque nous vivions à la campagne, mieux valait envisager la fin d'un animal utile qui « valût » les frais d'un vétérinaire. Mais qui donc s'était permis d'écrire cet avis de décès sur cette planche de cercueil ? Et pourquoi ? Un écolier vraisemblablement : ça sentait le manuel, la phrase de dictée. Pauvre Loute !

Mais on ne meurt pas *de* souffrance. Si ? Possible. Ne meurt-on pas de faim, de peur, d'envie, d'amour ? Et mourir n'est-ce pas un verbe qui peut supporter toutes les incorrections grammaticales ? Pauvre Loute !

Quand ce n'est pas Michel, c'est Didier qui arrive le premier. Mais voici Solange. Elle sourit en voyant les tables neuves, et nous rentrons un pupitre. J'ai envie de lui demander si son bétail se porte bien, si aucune de ses brebis n'est souffrante. Les garçons arrivent. En un clin d'œil toutes les tables sont dans la classe, les vieilles sous le préau. Le glacis du bois attire les mains ; ils s'assoient tous, même les plus grands

sur les bancs. Je ne sais plus où est passée la planche messagère, ma bouteille-à-la-mer. Pauvre Loute ! Et le vétérinaire est venu plusieurs fois puisque *soins* est au pluriel et *donnait* à l'imparfait. Et malgré cela elle est morte.

J'ai montré la phrase à Janine. Plutôt je la lui ai lue à haute-voix. Amusée, m'a-t-il paru, mais pas intriguée, elle a mis le cap sur autre chose : les églantiers, je crois, qui se découvraient maintenant dans la haie parmi l'aubépine.

Que faire des vieilles tables ? Nous les avons entassées à la cave. Luisantes de la crasse du temps, elles gardaient encore des reflets sous la lueur pourtant avare du soupirail... travail vantail vitrail bail corail émail, toutefois le pluriel de travail au sens de machine à ferrer les chevaux est travails. Loute devait être une belle jument de travail, blanche et grise, aux flancs heureux, à la queue à peine sauvage, aux yeux tranquilles. On devait l'aimer pour la tâche qu'elle abattait ; par habitude aussi. Pauvre Loute sur sa litière !

Quand Marcelle est arrivée. qui dira pourquoi Janine s'est empressée de me dire : — « Tiens, demande-lui, elle doit savoir ce qu'est l'oute ». — « Mais c'est un nom propre, ai-je crié ». Marcelle nous a regardés sans rien dire, son regard avait la couleur de la bouteille de lait qu'elle tenait. Janine semblait étonnée de ma fureur. Car j'étais furieux. Pourquoi ? Après tout Loute était morte, le vétérinaire reparti, l'étable vide. Les jeux étaient faits, comme on dit ; la mort avait fait son œuvre, comme on redit. Marcelle chantonnait là-haut en vidant la bouteille de lait dans une casserole. Alors je dis à Janine : « Voyez sous le pupitre et recopiez vingt fois la phrase en question, ça vous apprendra peut-être que Loute est un nom propre et qu'à ce titre il prend, comme la Mort des philosophes, une majuscule ».

GASTON PUEL.

GERALD NEVEU

INAUGURALES

Quelqu'un marche :
Je sens mes pas dessiner l'horizon
Mais, quel deuil se traîne
A longs rubans d'hirondelles ?...
Quelqu'un marche :
Et les bêtes aux regards de silo
Perdent leurs rêves
Dans une dérive d'oiseaux
Brûlés par la nuit.
Quelqu'un marche :
Quelqu'un marche :
Après cette phrase, le roc. Après ce calme choc,
La rose
Ouverte dans la rue.

Minuit-source
Minuit-éclair
Comme les persiennes
Ouvertes toutes ensemble
Font se retourner le matin.

Minuit-source
Minuit-éclair
Au cœur des hommes...

Les chaînes descellées crépitent dans l'espace
Au loin...
L'ocarina bleuté du sourire charnel...

Je te vois sur le fil du couteau
Où fusionnent tous les éclats.
Je te vois à même la lumière
Qui vole en pan-coupés
A hauteur des blessures.

Et le sang coule avec confiance,
Du rêve à la réalité,
Du passé au futur.

Je te vois plus semblable à moi
Que moi-même

Nul ne peut dire où sont allées les ombres
Quand la lumière parle.

●

Si tu t'asseois
l'ombre vole en éclats
pour un tournoi
de bois et de baisers.
La tête
c'est la tienne
et la mer
c'est l'amour.
Si tu t'asseois
le vent se décolore
autour des grands oiseaux
qui dévoilent ta voix.
Autant
de coups de feu
dans le ciel des oranges.

PIECES A CONVICTIONS

Mais tu ne me crois pas quand je suis franc
Tu te sens insultée quand je suis libre
et le feu dont tu brûles a tous les noms
Tu ris du désastre
Et tu pleures dans l'amour

Un peu de tes cheveux s'élance dans le soir
Un peu de ton sang teint de braise
Le vieux roman stupide où s'éteint ton regard
Vas-tu crier ?
Les jours étincelants épouvantent
Tes reins

Tu te penses ennoblie par la mort qui te serre
La chanson que tu crois native du désir
S'en va rongeant les yeux
les dents
et le plaisir

Ton erreur est compromise
Ton sanglot camouflé

Et tes yeux sont éteints du côté de l'éclair
La tendresse se meurt doucement dans tes seins

Pleure, mais de surprise et de joie révélée
Pleure mais ne meurs pas
Ta beauté prend tes parts
Et laisse à tous les vents le temps estropié

Je te parle pour vivre et que tu sois réelle
A gros bouillons le sang entretient le matin
Tu chantes et ta voix résonne dans les murs
Pour te faire penser au malheur qui se terre
Pour te faire penser à l'injustice d'or
Pour te faire penser que ta chair
Etaye dans ton cœur
Le rêve inexorable où chacun est vivant.

STROPHES

Un peu de sang aux tempes
Un peu de feu aux doigts
Je trace ton portrait
Sur l'écorce de l'insomnie
Un peu de sang aux lèvres
Un peu de feu aux yeux
(et le cerf-volant de ton rire
accroché aux étoiles)
Je trace ton portrait
Tel que je l'ai vécu.

Tu marches encore pour moi
Dans un paysage réel
Chacun de tes pas s'écoule dans le passé
Mais avec tant de prix
Qu'un feu de feuilles sèches
S'allume
A l'odeur inoubliable.

GÉRALD NEVEU.

ROBERT MUSIL

L'HOMME SANS QUALITÉS *

(Fragments)

Amis d'enfance.

Depuis son retour, Ulrich s'était déjà rendu plusieurs fois chez ses amis Walter et Clarisse, car, malgré l'été, ils n'étaient pas partis, et il y avait des années qu'il ne les avait pas revus. Chaque fois qu'il arrivait, ils étaient au piano. Dans ces moments-là, ils trouvaient tout naturel de ne pas remarquer sa présence avant que le morceau fût achevé. Cette fois-là, c'était *l'Hymne à la Joie,* de Beethoven ; les hommes, les millions d'hommes s'abattaient en frémissant dans la poussière, ainsi que Nietzsche le décrit ; les délimitations hostiles éclataient, l'évangile de l'Harmonie universelle réconciliait, réunissait les séparés ; ils avaient désappris de marcher et de parler, ils étaient en train de s'élever en dansant dans les airs. Les visages étaient couverts de taches, les corps ployés, les têtes piquaient du nez puis se redressaient par saccades, et dans la masse cabrée des sons frappaient des griffes roidies. Quelque chose d'incommensurable se passait ; une bulle aux contours imprécis, toute pleine de sensations brûlantes, enflait jusqu'à éclater, et les pointes exaspérées des doigts, les froncements nerveux du front, les tressaillements du corps faisaient rayonner dans l'effroyable émeute intime une provision jamais tarie de sentiments. Combien de fois déjà la chose s'était-elle produite ?

(*) Ces chapitres, empruntés à l'introduction du grand roman de Robert Musil (à paraître prochainement aux Editions du Seuil dans la traduction de Philippe Jaccottet), amorcent l'un de ses thèmes principaux, le premier de ceux auxquels Musil songea avant de se mettre au travail; il lui fut fourni directement par son expérience personnelle, ainsi qu'il ressort de la lecture de ses *Journaux*. Ces chapitres évoquent les relations du héros, Ulrich, avec ses amis d'enfance, Walter, l'artiste raté, et Clarisse qui finira dans une maison de fous. Le roman se déroule principalement à Vienne, entre août 1913 et août 1914.

Ulrich n'avait jamais pu souffrir ce piano aux dents grinçantes, toujours ouvert, cette idole basse sur pattes, à large gueule, croisée de bouledogue et de basset, qui avait rangé sous sa loi la vie de ses amis, jusqu'aux reproductions sur les murs, jusqu'aux lignes fuselées de l'ameublement d'art ; même le fait qu'ils n'avaient pas de bonne, mais seulement une femme de ménage, en dépendait. Au-delà des fenêtres de cette maison, les vignes avec des bouquets de vieux arbres et des maisonnettes de guingois s'élevaient jusqu'à la crête arquée des forêts, mais plus près, tout était chaotique, déshérité, dépareillé et comme rongé par un acide, ainsi qu'il en va toujours autour des grandes villes, là où les quartiers extérieurs empiètent sur la campagne. Entre ce voisinage immédiat et la grâce des lointains, l'instrument jetait un pont ; avec ses reflets noirs, il envoyait contre les parois des colonnes de feu, toutes tendresse et héroïsme, encore qu'elles se dissipassent en une très fine cendre sonore et retombassent à peine cent pas plus loin sans même aller jusqu'à la colline aux pins, là où, à mi-chemin de la forêt, se dressait l'auberge. Néanmoins, le piano était capable de faire trembler la maison ; c'était un de ces mégaphones à travers lesquels l'âme lance ses cris dans le Tout comme un cerf en chaleur auquel rien ne répond que l'appel identique et concurrent de mille autres âmes débouchant solitaires dans le Tout. La situation privilégiée d'Ulrich dans cette maison tenait à ce qu'il définissait la musique comme un évanouissement de la volonté et une destruction de l'esprit, et qu'il en parlait plus dédaigneusement qu'il n'en pensait ; car elle était alors pour Clarisse et Walter l'espoir et l'angoisse majeurs. Aussi le méprisaient-ils, tout en le vénérant comme une sorte d'Esprit malin.

Ce jour-là, lorsqu'ils eurent fini de jouer, Walter resta assis au piano, ramolli, hagard, à bout de course, sur le tabouret à demi retourné, tandis que Clarisse se levait et saluait avec vivacité l'intrus. Dans ses mains, sur son visage tressaillait encore l'électricité du jeu, son sourire se frayait difficilement un passage entre la tension de l'enthousiasme et celle du dégoût.

« Roi des crapauds ! » dit-elle, et le mouvement de sa tête indiquait derrière elle la musique, ou Walter lui-même. Ulrich sentit que le lien élastique qu'il y avait entre elle et lui était de nouveau tendu. A sa dernière visite, elle lui avait conté un horrible cauchemar : un être lubrique voulait la subjuguer comme elle dormait, il était tendre, effrayant, ventru

et mou, et ce grand crapaud symbolisait la musique de Walter. Pour Ulrich, ses deux amis n'avaient guère de secrets. Clarisse l'avait à peine salué que déjà elle se détournait à nouveau, revenait rapidement à Walter et, poussant une seconde fois ce cri de guerre « Roi des crapauds ! » que Walter parut ne pas comprendre, de ses mains toutes palpitantes encore de musique lui tira les cheveux avec violence, souffrant et voulant faire souffrir. Son mari fit une tête aimablement déconcertée et, s'approchant un peu, émergea du vide lubrique de la musique.

Ulrich et Clarisse sortirent alors se promener sans lui dans l'oblique pluie de flèches du soleil couchant. Walter resta devant son piano. Clarisse dit : « Pouvoir s'interdire quelque chose qui vous nuirait est une preuve de vitalité. L'homme épuisé est attiré par ce qui lui nuit ! Qu'en penses-tu ? Nietzsche affirme qu'un artiste fait preuve de faiblesse s'il se préoccupe trop de la morale de son art... ». Elle s'était assise sur un petit tertre.

Ulrich haussa les épaules. Quand Clarisse, trois ans plus tôt, avait épousé son ami d'enfance, elle avait vingt-deux ans, et c'était lui qui lui avait offert les œuvres de Nietzsche pour son mariage. « Si j'étais Walter, je provoquerais Nietzsche en duel », répondit-il en souriant.

Le dos mince de Clarisse, dont les lignes délicates flottaient sous la robe, se tendit comme un arc, et son visage aussi était passionnément tendu ; elle le tenait anxieusement détourné de celui de son ami.

« Décidément, tu es toujours héros et jeune fille tout ensemble... » ajouta Ulrich. C'était une question et peut-être n'en était-ce pas une, un peu une plaisanterie, un peu aussi de tendre admiration ; Clarisse ne comprit pas parfaitement ce qu'il voulait dire, mais les deux mots dont il s'était déjà servi une fois, s'enfoncèrent en elle comme une flèche de feu dans un toit de chaume.

De temps en temps, une vague de sons pétris chaotiquement leur arrivait. Ulrich savait que Clarisse se refusait à son mari pendant des semaines, quand il jouait du Wagner. Il continuait néanmoins à en jouer, avec mauvaise conscience, comme un écolier vicieux.

Clarisse aurait bien voulu demander à Ulrich dans quelle mesure il était renseigné ; Walter ne pouvait

jamais rien garder pour soi ; mais elle aurait eu honte de l'interroger. Ulrich maintenant s'était assis à à son tour sur un petit tertre non loin d'elle, et finalement elle parla d'autre chose : « Tu n'aimes pas Walter, dit-elle. Au fond, tu n'es pas son ami ». Cela sonnait comme une provocation, mais en même temps, elle souriait.

La réponse d'Ulrich fut tout inattendue.

« Justement, nous sommes des amis d'enfance. Tu étais encore toute petite, Clarisse, que déjà nos rapports étaient, visiblement, ceux d'une amitié d'enfance qui s'achève. Il y a de cela un temps infini, nous nous sommes mutuellement admirés, et maintenant, nous connaissant intimement, nous nous méfions l'un de l'autre. Chacun de nous voudrait se défaire de l'impression pénible qu'il a jadis pris l'autre pour lui-même, de sorte que nous nous rendons les mêmes services qu'un incorruptible miroir déformant !

— Ainsi, dit Clarisse, tu ne crois pas qu'il finisse quand même par arriver à quelque chose ?

— Il n'est pas de plus bel exemple de l'inéluctable que celui que nous offre un jeune homme doué se retrécissant pour entrer dans la peau d'un vieil homme quelconque ; sans intervention du Destin, par le simple ratatinement auquel il était voué ! »

Clarisse pinça les lèvres. Leur ancienne convention de jeunesse, aux termes de laquelle la conviction passait avant les égards, faisait battre son cœur, mais douloureusement. La musique... Ils entendaient toujours les notes que Walter pétrissait. Elle écouta. Maintenant, comme ils se taisaient, on entendait nettement le piano bouillir. Quand on ne faisait pas attention, on aurait dit que s'élevait des talus le « feu flamboyant » qui entoure Brünhilde endormie.

Il eût été difficile de dire ce qu'était réellement Walter. C'était en tous cas aujourd'hui encore, bien qu'il eût déjà plus de trente-quatre ans, un homme agréable avec des yeux éloquents et de bon aloi ; depuis quelque temps, il était employé dans quelque bureau des Beaux-Arts. Son père lui avait procuré cette confortable situation en le menaçant, s'il n'acceptait pas, de lui couper les vivres. Car, au fond, Walter était peintre ; en même temps qu'il étudiait l'histoire de l'art à l'Université, il avait travaillé dans une classe de peinture de l'Académie d'Etat et vécu plus tard,

assez longtemps, en atelier. Lorsqu'il s'était installé avec Clarisse (il l'avait épousée peu avant) dans cette maison « à la belle étoile », il était encore peintre ; maintenant, semblait-il, il se retrouvait musicien ; il avait été tantôt l'un, tantôt l'autre en ces dix années d'amour, et poète par-dessus le marché ; il avait publié une revue littéraire, était devenu, pour pouvoir se marier, employé d'une agence théâtrale et y avait renoncé quelques semaines plus tard ; puis, toujours pour pouvoir se marier, il était devenu chef d'orchestre dans un théâtre ; ayant mesuré en moins d'un an toute l'impossibilité de l'entreprise, il avait été maître de dessin, critique musical, ermite et bien d'autres choses encore, jusqu'à ce que son père et son beau-père, en dépit de leur libéralité, cessassent de le tolérer. Ces personnes d'âge aimaient à dire qu'il manquait simplement de volonté ; on aurait pu affirmer tout aussi bien qu'il n'avait été sa vie durant qu'un dilettante protéiforme ; mais l'étrange était justement qu'il se fût toujours trouvé des spécialistes de la musique, de la peinture ou de la littérature pour porter sur l'avenir de Walter des jugements enthousiastes.

La vie d'Ulrich proposait l'exemple contraire : quoiqu'il eût obtenu un ou deux résultats incontestables il ne s'était jamais trouvé personne pour venir à lui et lui dire : « Vous êtes l'homme que je cherchais depuis toujours, celui que mes amis attendent ! » Dans la vie de Walter, cela s'était produit tous les trois mois. Et même s'il ne s'agissait pas précisément des juges les plus qualifiés, ce n'en étaient pas moins des gens qui avaient toujours sous la main quelque petite influence, quelque proposition intéressante, une entreprise en route, des situations, des amitiés, de l'avancement dont ils faisaient profiter leur découverte ; c'est ainsi que l'existence de Walter put parcourir de si riches zigzags. Il flottait au-dessus de sa tête quelque chose, on ne savait quoi, qui semblait avoir plus d'importance qu'une réalisation bien définie. Peut-être était-ce chez lui un talent particulier que de passer pour un grand talent. Et s'il faut vraiment tenir cela pour du dilettantisme, reconnaissons alors que la vie intellectuelle des Allemands repose pour une grande part sur le dilettantisme, car ce talent-là s'y retrouve à tous les étages jusqu'au niveau des hommes réellement très doués ; et ceux-là seuls, selon toute apparence, devraient ordinairement en être privés.

Mais Walter avait encore le don d'en être conscient. Bien qu'il fût évidemment prêt, comme tout

le monde, à attribuer ses succès à son mérite personnel, cet avantage d'être si aisément soulevé par le moindre hasard heureux l'avait toujours angoissé comme un inquiétant manque de poids, et chaque fois qu'il changeait d'activité et de relations, ce n'était pas par pure instabilité, mais avec de grands débats intérieurs, aiguillonné par le sentiment angoissé qu'il lui fallait reprendre route, pour sauvegarder la pureté du sens intime, avant de s'être établi là où déjà l'illusion commençait à poindre.

Le cours de sa vie n'était qu'un enchaînement d'événements bouleversants d'où ressortait la lutte héroïque d'une âme résistant à toute médiocrité, sans jamais deviner qu'elle ne servait ainsi que sa propre médiocrité. Car, tandis qu'il luttait et souffrait pour sauvegarder la pureté de son activité intellectuelle, ainsi qu'il convient au génie, et payait le prix fort pour un talent qui ne créerait jamais rien de vraiment grand, son destin l'avait tranquillement ramené à son point de départ, c'est-à-dire à rien. Enfin il avait atteint le lieu où nul obstacle ne le gênait plus; l'emploi paisible, secret, protégé de toutes les souillures du commerce de l'art, que lui assurait sa situation à moitié universitaire, lui laissait bien assez d'indépendance et de loisirs pour rester à l'écoute de la voix intime ; la possession de celle qu'il aimait lui ôtait du cœur toute épine, la maison « au bord de la solitude » où il s'était installé avec elle après leur mariage semblait faite pour la création. Mais, lorsqu'il n'y eut ainsi plus rien à surmonter, il se produisit ceci d'inattendu que les œuvres promises pendant si longtemps par la grandeur de ses idées, ne furent pas réalisées. Walter paraissait ne plus pouvoir travailler ; il cachait et détruisait ; chaque matin, ou chaque après-midi, quand il rentrait à la maison, il s'enfermait pendant des heures, ou faisait de longues promenades avec son carnet de croquis ; et le peu qui en résultait, il le gardait pour lui ou l'anéantissait.

Il y avait à cela cent raisons différentes. Dans l'ensemble d'ailleurs, ses conceptions commencèrent alors à changer du tout au tout. Il ne parlait plus ni de « l'art nouveau », ni de « l'art de l'avenir », notions qui, pour Clarisse, depuis sa quinzième année, étaient inséparables de Walter ; à de certaines dates, maintenant il tirait un trait (en musique, disons après Bach, en littérature après Stifter et en peinture après Ingres), déclarant que tout ce qui avait suivi était surchargé, dégénéré, précieux et décadent ; il allait même jusqu'à affirmer, avec une violence croissante,

qu'un talent intègre, dans une époque comme la nôtre, dont les racines mêmes sont pourries, a le devoir de s'abstenir. Mais il y avait un point où il se trahissait : en effet, alors même que des affirmations aussi catégoriques sortaient de sa bouche, on entendait de plus en plus fréquemment sortir de sa chambre des échos de Wagner, c'est-à-dire d'une musique qu'il avait naguère appris à Clarisse à mépriser comme le produit typique d'une époque bourgeoise dégénérée et surchargée, musique qu'il subissait maintenant lui-même comme un philtre épais, brûlant et enivrant.

Clarisse s'en défendait. Elle haïssait Wagner, ne fût-ce que pour son béret et sa veste de velours. Elle était la fille d'un peintre dont les maquettes de décor étaient célèbres dans le monde entier. Elle avait passé son enfance dans un royaume imprégné de l'atmosphère des coulisses et de l'odeur des couleurs, entre trois jargons différents d'artistes, celui du théâtre, celui de l'opéra et celui de l'atelier, entourée de velours, de tapis, de génie, de peaux de panthère, de bibelots, de plumes de paon, de bahuts et de luths. C'est pourquoi de toute son âme, elle abhorrait la volupté dans l'art, et se sentait attirée par l'austère, le maigre et le strict, que ce fût la métagéométrie de la nouvelle musique atonale ou la volonté si claire, dépouillée de la peau comme un écorché, des formes classiques. C'était Walter qui avait apporté dans sa prison virginale les premières nouvelles de ce monde. Elle l'avait appelé « le prince de lumière », et ils s'étaient jurés, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, de ne pas se marier avant qu'il fût devenu roi. L'histoire de ses revirements et de ses entreprises successives était aussi l'histoire de souffrances et d'extases indicibles dont Clarisse était le trophée. Clarisse n'était pas aussi douée que Walter, elle l'avait toujours senti ; mais elle tenait que le génie est une affaire de volonté. Avec une sauvage énergie, elle avait essayé de s'approprier l'art musical ; il n'était pas exclu qu'elle ne fût nullement musicienne, mais elle avait les dix doigts tendineux du pianiste, et de la décision ; elle s'exerçait à longueur de journée et maniait ses dix doigts comme dix bœufs efflanqués contraints d'extraire du sol un poids extrêmement lourd. Elle ne travaillait pas la peinture autrement. Depuis l'âge de quinze ans, elle tenait Walter pour un génie, parce qu'elle avait toujours eu l'intention de n'épouser qu'un génie. Elle ne l'autorisait pas à être autre chose. Et, quand elle s'aperçut qu'il renonçait, elle se défendit sauvagement contre cette lente et oppressante modification de l'atmosphère de leur vie.

C'est alors justement que Walter aurait eu besoin de chaleur humaine ; il se pressait contre elle quand son impuissance le tourmentait, comme un enfant qui cherche le lait et le sommeil, mais le petit corps nerveux de Clarisse n'était pas maternel. Elle avait l'impression qu'un parasite cherchait à se nicher en elle, et elle se refusait. Elle méprisait la lourde chaleur de buanderie où il allait quêter sa consolation. Il se peut que cela fût cruel. Mais elle voulait être la compagne d'un grand homme et luttait avec le destin.

Ulrich avait offert une cigarette à Clarisse. Qu'aurait-il pu lui dire, maintenant qu'il avait si brutalement exprimé le fond de sa pensée ? La fumée de leurs cigarettes, qui suivait les rayons du soleil couchant, se confondait un peu plus loin.

« Dans quelle mesure Ulrich est-il au courant ? pensait Clarisse sur son tertre. Et puis, de toutes façons, que pourrait-il comprendre à ces combats ? » Elle se rappelait comment le visage de Walter se décomposait, douloureux jusqu'à l'anéantissement, quand les souffrances de la musique ou de la sensualité l'oppressaient et qu'elle l'empêchait, en lui résistant, de leur trouver une issue. Non ! admit-elle enfin, de ce jeu d'amour monstrueux, à la cime d'un Himalaya, jeu fait d'amour, de mépris, d'angoisse et de tous les devoirs qu'impose l'altitude, Ulrich ne pouvait rien savoir. Elle n'avait pas une opinion trop favorable des mathématiques, et jamais elle n'avait jugé son ami aussi doué que Walter. Il était intelligent, logique, il savait beaucoup trop de choses ; mais n'était-ce pas là des qualités de barbare ? Il est vrai qu'il avait été naguère, un tennisman incomparablement supérieur à Walter, et elle pouvait se rappeler avoir eu souvent l'impression, devant la brutalité de ses coups, qu'il obtiendrait ce qu'il voulait, bien plus violemment du moins qu'elle ne l'avait ressenti devant la peinture, la musique ou les idées de Walter. Et elle se dit : « Peut-être qu'il sait tout quand même et n'en dit rien ? » Il avait bien fait allusion, tout à l'heure, à l'héroïsme de sa nature... Ce silence entre eux provoquait une tension extraordinaire.

Mais Ulrich lui, se disait : « Comme Clarisse était gentille, il y a dix ans ; encore enfant à demi, avec cette foi si fervente en notre avenir à tous trois ! » Somme toute, il ne l'avait trouvée déplaisante qu'une fois, et c'était lorsqu'elle avait épousé Walter ; elle avait alors affiché ce désagréable égoïsme à deux qui rend souvent si insupportables aux autres hommes les

jeunes femmes ambitieusement amoureuses de leur mari. « Cela s'est bien amélioré depuis », pensa-t-il.

Révolution intellectuelle

Walter et lui avaient été jeunes dans la période aujourd'hui oubliée qui suivit de peu le dernier changement de siècle, quand beaucoup de gens s'imaginaient que le siècle était jeune lui aussi.

Le siècle qu'on venait d'enterrer n'avait pas spécialement brillé par sa seconde moitié. Il s'était montré adroit dans le domaine de la technique, du commerce et de la recherche, mais, en dehors de ces foyers d'énergie, calme et menteur comme une eau dormante. On avait peint comme les vieux maîtres, écrit comme Gœthe et Schiller, bâti dans le style gothique ou Renaissance. L'exigence d'idéal pesait sur toutes les manifestations de la vie comme une préfecture de police. Mais en vertu de cette loi secrète aux termes de laquelle aucune imitation n'est permise à l'homme si elle ne s'accompagne d'un excès, tout se faisait alors avec une méthode dont les modèles tant admirés n'auraient jamais été capables, méthode dont on peut voir les traces aujourd'hui dans nos rues et dans nos musées ; et, que ces choses soient ou non en rapport, les femmes de cette époque, aussi farouches que pudiques, devaient être couvertes de vêtements des pieds à la tête, mais présenter une poitrine abondante et un plantureux derrière. D'ailleurs, et pour mille raisons, il n'est pas de passé qu'on connaisse plus mal que ces trois ou quatre décennies qui séparent vos propres vingt ans des vingt ans de votre père. C'est pourquoi il n'est peut-être pas inutile de se remémorer encore le fait que les maisons et les poèmes les plus laids des mauvaises époques naissent de principes exactement aussi beaux que ceux des bonnes époques ; que tous les gens qui sont intéressés à démolir les réussites d'une bonne période ont le sentiment qu'ils les améliorent ; et que les jeunes gens exsangues de ces époques-là tirent autant de vanité de leur jeune sang que les hommes nouveaux de n'importe quelle autre époque.

Et chaque fois c'est comme un miracle quand se révèle tout à coup, après ces périodes d'avachissement, une petite remontée de l'âme, comme ce fut alors le cas. De la stagnation de l'esprit en ces deux

dernières décennies du XIX^me^ siècle s'était brusquement élevée, dans toute l'Europe, une sorte de fièvre ailée. Personne ne savait exactement ce qui était en train ; personne ne pouvait dire si ce serait un art nouveau, un homme nouveau, une nouvelle morale, ou encore un reclassement de la société. C'est pourquoi chacun en disait ce qui lui agréait. Mais partout, des hommes se levaient pour combattre les vieilleries. En tous lieux, brusquement, l'homme qu'il fallait se trouvait là ; enfin, fait essentiel, les inventeurs intellectuels faisaient alliance avec les inventeurs pratiques. Des talents se développaient, qui naguère avaient été étouffés ou maintenus à l'écart de la vie publique. Ils étaient aussi divers que possible, et les contradictions qui séparaient leurs buts, insurmontables. On aimait les surhommes, on aimait les sous-hommes ; on adorait la santé et le soleil, on adorait les fragiles jeunes phtisiques ; on s'enthousiasmait pour les professions de foi des héros, pour le credo social de l'Homme de la rue ; on était crédule et sceptique, naturaliste et précieux, robuste et morbide ; on rêvait de vieilles allées de château, de jardins à l'automne, d'étangs vitreux, de pierres précieuses ; on rêvait de haschisch, de maladie et de démons, mais on rêvait aussi prairies, grands horizons, forges et laminoirs ; on voyait des lutteurs nus, le prolétariat en révolte, Adam et Eve dans le Jardin, la société culbutée. C'étaient là sans doute de sérieuses contradictions et des cris de guerre aussi différents que possible, mais ils avaient tous en commun un certain souffle. Analysant cette époque, on n'eût guère trouvé en son fond qu'un non-sens, quelque chose comme un cercle carré ou une pierre en bois. Mais, dans la réalité, tout se fondait en la scintillation d'un unique sens. Cette illusion, qui s'incarna dans la date magique du changement de siècle, était si forte que les uns se précipitèrent avec enthousiasme sur le siècle tout neuf, encore intact, tandis que les autres profitaient des derniers instants de l'ancien pour se laisser aller, comme il arrive dans une maison d'où l'on va déménager, sans qu'aucun des deux partis sentît d'ailleurs une grande différence entre leurs attitudes respectives.

On ne forcera donc personne à surestimer contre son gré ce « mouvement » passé. Il ne se produisit d'ailleurs que dans cette couche mince et instable de l'humanité que forment les intellectuels, méprisés d'un commun accord par les hommes dont la conception du monde, en dépit de toutes les nuances, est garantie inusable, et qui ont aujourd'hui, grâce à Dieu, repris

le dessus ; il n'agit donc pas sur la masse. Néanmoins, même si ce ne fut pas un événement historique, ce fut tout de même un « petit événement », et, lorsqu'ils étaient jeunes, Walter et Ulrich, les deux amis, en avaient encore aperçu le reflet. A travers la confusion des croyances, quelque chose avait passé, comme quand beaucoup d'arbres se courbent sous un seul et même coup de vent, un esprit de secte et de réformation, la conscience bienheureuse d'une apparition et d'une éclosion, une petite renaissance, une petite réforme comme n'en connaissent que les meilleures époques ; et quand on entrait dans le monde, on sentait l'esprit, dès le premier coin de rue, qui vous soufflait sur les joues.

Une mystérieuse maladie d'époque

Ainsi donc pensa Ulrich lorsqu'il se retrouva seul, ils avaient été vraiment, dans un temps pas si lointain, deux jeunes hommes dont l'esprit bénéficiait des plus hautes révélations non seulement avant tous les autres, mais encore chose étrange, simultanément ; il suffisait en effet que l'un des deux ouvrit la bouche dans l'intention de proférer quelque grande nouveauté, pour que l'autre fît aussitôt la même extraordinaire découverte. Les amitiés d'enfance sont chose bizarre ; elles ressemblent à un œuf qui pressent déjà dans le jaune son splendide avenir d'oiseau, mais ne montre encore au monde qu'un ovale assez inexpressif, impossible à distinguer d'aucun autre. Ulrich revoyait avec netteté la chambre d'adolescent et d'étudiant où ils se retrouvaient lorsqu'il rentrait de ses premières sorties dans le monde : le secrétaire de Walter, couvert de dessins, de notes, de papier à musique, irradiant à l'avance tout l'éclat d'un avenir d'homme célèbre, et en face, l'étroite bibliothèque devant laquelle Walter se dressait parfois passionnément comme saint Sébastien au poteau, la lumière de la lampe sur ces beaux cheveux qu'Ulrich avait toujours secrètement admirés. Nietzsche, Altenberg, Dostoïevski ou quelque autre écrivain qu'ils fussent en train de lire devaient modestement se contenter de rester par terre ou sur le lit quand ils ne s'en servaient plus ou que le cours de la conversation ne tolérait pas d'être détourné, fût-ce par ce minime rangement.

Cette présomption de la jeunesse, pour qui les plus grands esprits sont tout juste bons à servir à ses

caprices, lui apparaissait maintenant pleine d'un charme merveilleux. Il cherchait à se rappeler ces conversations avec Walter. Mais c'était comme des rêves dont on attrape juste les ultimes pensées au moment du réveil. Et il pensa, non sans surprise : « Alors, quand nous soutenions telle ou telle affirmation, nous ne nous souciions pas tellement qu'elles fussent justes, mais bien qu'elles servissent à nous affirmer ! » Tant le besoin de luire soi-même, chez les jeunes gens, est plus fort que celui de voir dans la lumière ; et le souvenir de ce sentiment qu'on avait de flotter sur des rayons, Ulrich l'éprouvait comme une perte douloureuse.

Il lui semblait qu'il fût tombé, au commencement de l'âge viril, dans une sorte d'accalmie généralisée dont les pulsations, malgré d'occasionnels tourbillons vite apaisés, s'étaient faites toujours plus mornes et plus confuses. Il était presque impossible de dire en quoi consistait cette transformation. Y avait-il tout d'un coup moins de grands hommes ? Bien loin de là ! Et d'ailleurs, ce n'est pas cela qui compte ; la grandeur d'une époque ne dépend pas de ses grands hommes : la médiocrité intellectuelle des années 60 et 80 n'a pas été plus capable d'entraver le développement de Hebbel et de Nietzsche que l'un ou l'autre de ceux-ci de relever le bas niveau intellectuel de ses contemporains. La vie du monde était-elle au point mort ? Non : sa puissance s'était encore accrue ! Y avait-il plus de contradictions paralysantes qu'autrefois ? Il était presque impossible qu'il y en eût davantage. N'avait-on jamais commis d'absurdités jadis ? Bien au contraire, par milliers ! Entre nous soit dit : le monde se mettait en quatre pour des faibles, et les forts passaient inaperçus ; des sots jouaient quelquefois le premier rôle, et des hommes très doués celui d'originaux ; l'Allemand, sans plus se soucier de ces douleurs d'enfantement qu'il assimilait à des exagérations maladives et décadentes, continuait à lire ses magazines des familles et à fréquenter les Grands-palais et les Salons nationaux avec infiniment plus d'assiduité que les Indépendants ; déjà la politique ne tenait aucun compte des conceptions ni des journaux des hommes nouveaux, et les institutions officielles restaient préservées de toute innovation comme par un cordon sanitaire. Ne pourrait-on donc pas dire, tout au contraire, que les choses se sont beaucoup améliorées ? Des hommes qui, naguère, ne régentaient qu'une chapelle, sont devenus entre-temps de vieilles gloires ; des éditeurs, des marchands de tableaux se sont enrichis ; on ne cesse de créer du nou-

veau ; tout le monde, maintenant, fréquente indifféremment Grands-palais, Indépendants et Sur-Indépendants ; les magazines des familles se sont fait couper les cheveux courts ; les hommes d'Etat aiment à se montrer versés dans les arts, et les journaux font de l'histoire littéraire. Qu'est-ce donc qui s'est perdu ?

Quelque chose d'impondérable. Un présage. Une illusion. Comme quand l'aimant lâche la limaille, et elle retombe en vrac. Comme quand un peloton de laine se défait. Comme quand un cortège se disperse. Comme quand un orchestre commence à jouer faux. Vous n'auriez pu déceler le moindre détail qui n'eût pas été également possible autrefois, mais tous les rapports s'étaient légèrement gauchis. Des idées dont la valeur était naguère fort mince avaient pris de l'embonpoint. Des gens qu'on n'aurait pour rien au monde pris au sérieux récoltaient maintenant des lauriers. Les angles s'arrondissaient, ce qui avait été séparé se recollait, des hommes indépendants faisaient des concessions au succès, le goût qu'on s'était formé entrait dans une nouvelle période d'incertitude. Partout, les limites précises s'étaient effacées, et une sorte de don de la mésalliance, d'ailleurs difficile à décrire, permettait partout l'ascension de conceptions et d'hommes nouveaux. Ces conceptions, ces hommes nouveaux n'étaient sans doute pas absolument mauvais : il y avait seulement en eux un peu trop de mauvais dans le bon, un peu trop d'erreur dans la vérité, un peu trop de souplesse dans la définition. Il semblait vraiment qu'il y eût pour ce mélange des proportions privilégiées qui lui permettaient de réussir mieux qu'aucun autre ; une petite addition, juste ce qu'il fallait de succédané, qui seule permettait au génie de paraître génial, au talent d'être qualifié de « prometteur », tout comme une certaine dose de café de figues, ou de chicorée, est seule à pouvoir donner au café, de l'avis de bien des gens, la véritable « caféité » ; et, brusquement, toutes les positions importantes et privilégiées de l'esprit se trouvèrent tenues par ces gens-là, toutes les décisions prises dans leur sens. On ne peut en rejeter la faute sur quoi que ce soit. On ne peut davantage expliquer comment les choses en sont venues là. On ne peut s'élever ni contre des personnes, ni contre des idées, ni contre des phénomènes précis. Ce ne sont ni le talent, ni la bonne volonté, ni même les caractères qui manquent. C'est à la fois tout et rien ; on dirait que le sang, ou l'air, ont changé ; une mystérieuse maladie a détruit le germe de génie de l'époque précédente, mais tout reluit de nouveauté, de sorte

qu'on ne sait plus en fin de compte, si le monde a réellement empiré, ou si l'on a tout simplement vieilli. Alors, un nouvel âge a décidément commencé.

Ainsi donc, l'époque avait changé, comme un jour qui commence radieux et insensiblement se couvre, et elle n'avait pas même eu la politesse d'attendre Ulrich. Il le lui rendait bien, en expliquant les mystérieux changements qui constituaient sa maladie et consumaient son génie, par la plus ordinaire des bêtises. Mais cela sans aucune intention blessante. Si la bêtise, en effet, vue du dedans, ne ressemblait pas à s'y méprendre au talent, si, vue du dehors, elle n'avait pas toutes les apparences du progrès, du génie, de l'espoir et de l'amélioration, personne ne voudrait être bête et il n'y aurait pas de bêtise. Tout au moins serait-il aisé de la combattre. Le malheur est qu'elle ait quelque chose d'extraordinairement naturel et convaincant. Aussi, quand quelqu'un juge un chromo plus artistique qu'une peinture à l'huile, son jugement comporte une part de vérité beaucoup plus facile à démontrer que le génie de Van Gogh. De même est-il très facile, et très rentable, d'être un dramaturge plus puissant que Shakespeare, un romancier plus égal que Gœthe ; et un bon lieu-commun est toujours plus humain qu'une découverte nouvelle. Il n'est pas une seule pensée importante dont la bêtise ne sache aussitôt faire usage, elle peut se mouvoir dans toutes les directions et prendre tous les costumes de la vérité. La vérité, elle, n'a jamais qu'un seul vêtement, un seul chemin : elle est toujours handicapée.

Quelques instant plus tard, à la suite de ces réflexions, Ulrich eut une curieuse inspiration. Il imagina que le grand philosophe catholique Thomas d'Aquin (mort en 1274), ayant à grand effort rangé dans un ordre parfait les idées de son temps, était allé plus loin encore dans cette entreprise ; et que, à peine achevé ce nouveau travail, resté jeune par quelque grâce spéciale, et sortant par la porte voûtée de sa maison, une pile d'in-folios sous le bras, un tramway lui passait en sifflant sous le nez. La stupeur du « Doctor universalis » (ainsi appelait-on le célèbre Thomas), l'impossibilité où il se trouvait de comprendre, amusaient fort Ulrich. Un motocycliste fonçait dans la rue vide, bras et jambes en O, et remontait la perspective dans un bruit de tonnerre ; son visage réflétait le sérieux d'un enfant qui donne à ses hurlements la plus grande importance. Ulrich se souvint alors de la photographie d'une célèbre championne de tennis qu'il avait vue dans un magazine quelques

jours auparavant ; elle se tenait sur la pointe du pied, une jambe découverte jusqu'au-dessus de la jarretière, lançant l'autre dans la direction de sa tête, tandis qu'elle brandissait sa raquette le plus haut possible pour attraper une balle ; et tout cela avec la mine d'une gouvernante anglaise. Dans le même numéro se trouvait la photographie d'une nageuse se faisant masser après la compétition ; auprès d'elle, l'une à ses pieds, l'autre à son chevet, se tenaient deux dames d'aspect sévère, en costume de ville ; cependant la nageuse était couchée sur le dos, toute nue, un genou relevé dans une pose abandonnée, le masseur avait les mains posées dessus, il portait une blouse de médecin, et son regard sortait de la photographie comme si cette femme avait été dépecée et sa chair suspendue à une patère. Voilà ce que l'on commençait alors à voir, et ce sont des choses que l'on est bien forcé d'admettre d'une manière ou d'une autre, comme l'on reconnaît l'existence des gratte-ciels et de l'électricité. « On ne peut en vouloir à son époque sans en être aussitôt puni », tel était le sentiment d'Ulrich. Aussi bien était-il toujours prêt à aimer ces modelages de la matière vivante. Mais ce dont il était incapable, c'était de les aimer sans réserve, comme l'exige le bien-être social ; depuis longtemps traînait sur tout ce qu'il faisait ou vivait un souffle de dégoût, une ombre d'impuissance et de solitude, un dégoût en quelque sorte généralisé et dont il ne pouvait trouver le goût complémentaire. Il lui semblait parfois qu'il fût né avec des dons pour lesquels, provisoirement, il n'y avait pas d'emploi.

ROBERT MUSIL.

(Traduction de PHILIPPE JACCOTTET).

KARL MARKUS MICHEL

UTOPIE DE LA LANGUE
OU
DE L'HOMME SANS QUALITÉS
DE ROBERT MUSIL

La magie conjure la nature ennemie; l'esprit éclairé joue avec la nature domptée. Ce roman, issu des deux tendances, fait fi de la nature et joue la conjuration. Ses thèmes sont la critique sociale et l'utopie. Le pourcentage des deux éléments est une question de style, car le médium que constitue la langue s'avère aussi bien conditionné par l'élément social qu'utopique de par son caractère même. Peut-être *L'homme sans qualités* de Robert Musil est-il le premier roman qui ait une parfaite conscience de lui-même, et marque par là-même la fin de ce genre littéraire. « Ce livre recèle une passion, écrit Musil, qui, de nos jours, est assez déplacée dans le domaine des belles-lettres: celle de la justesse, de l'exactitude ». La conclusion s'impose: « Aussi le thème du roman en arrive-t-il à si bien déborder son cadre que l'histoire qu'il devait raconter finit par ne pas l'être » (p. 1.640). La littérature moderne vit de l'incompatibilité entre la réalité et la langue qui, depuis toujours, avaient coutume de se forger mutuellement. La langue mesurée à la réalité n'apparaît pas moins indispensable que la réalité mesurée à la langue. La tentative d'harmoniser ces deux éléments évoque l'image idéale d'une réconciliation entre le sujet et l'objet dans un monde possible — alors que dans le monde réel, elle tend à la destruction de l'un par l'autre. C'est précisément ce double aspect que montre le roman de Musil, qui, en raison de sa passion pour la justesse et l'exactitude, ne parvient pas à trancher le problème: utopie ou copie, possibilité ou réalité. Il ne s'agit pas ici d'un cas spécial de la tension obligatoire entre le contenu et la forme, qui se sanctionnerait par le concept éprouvé de l'ironie — non, il s'agit d'une question beaucoup plus révolutionnaire: dans ce roman, il ne se passe rien ! Le contenu est détruit par l'excès même de contenu, il s'est sédimenté dans la langue. Mais le style peut-il présenter des caractéristiques si le contenu n'en offre pas ? *L'homme sans qualités* est écrit, faudrait-il en conclure, dans un style sans caractéristiques.

« Là où tombait la lumière des becs de gaz, cette nuit était laquée de jaune clair. Les buissons à côté formaient une masse noire fluente. Là où ils pendaient dans la lumière, ils devenaient verts ou blanchâtres — on ne saurait le dire exactement — se découpaient en feuilles et planaient dans la lueur des becs de gaz comme du linge trempé dans une eau qui s'écoule facilement » (p. 802).

« Le jardin n'était pas grand. Presque tout de suite, les allées revenaient sur elles-mêmes. L'état dans lequel entraient les deux dans ces allées, tournait en rond, comme le fait un courant devant un barrage à l'assaut duquel il se lance. Lorsqu'ils rentraient à la maison, les pièces étaient sombres et protégées, et les fenêtres ressemblaient à des meurtrières profondes à travers lesquelles le jour entrait aussi tendre et rigide que s'il était fait de mince ivoire » (p. 765).

« Des touffes d'ajoncs jaillissaient de l'ardeur des pierres et se dressaient directement devant l'âme; grises comme le dos d'un âne, le vert voilé de l'herbe jeté par-dessus, les montagnes; le vert chaud et ardent du laurier » (p. 1.460).

Ces trois exemples ont un point commun : la tension entre les sujets et l'objet *grammaticaux* y est remplacée par celle entre le sujet et l'objet *psychologiques :* la réalité de l'élément interne tente de forger celle de l'élément externe grâce au principe d'ordonnancement du symbole ou de la métaphore ; l'image du monde sensible qui en résulte est en même temps le reflet de l'état d'âme. Mais la question des différences que présentent ces trois passages est celle des rapports entre les moments sensuels, rationnels et émotionnels dans le texte correspondant. La langue de Musil joue avec la possibilité de laisser dominer à tour de rôle les trois moments, et de les niveler cependant à nouveau grâce à une superposition réciproque. Cette tendance se dessine dans nos trois exemples, qui ne doivent cependant pas être considérés comme représentatifs du style du roman : en premier lieu, leurs thèmes ne sont pas représentatifs; les descriptions de la nature ou de milieux, et même en général la description du monde sensible, n'ont plus de valeur propre — ni même, pourrait-on presque dire, de valeur fonctionnelle — dans un roman qui se compose pour une moitié, ou presque, de réflexions, et pour l'autre, de dialogues. Le monde extérieur est réduit à une simple composante de symboles. En outre, il n'existe pas d'éléments représentatifs dans une œuvre qui, telle celle-ci, remplace la donnée choisie d'avance et le caractère sensible de l'ensemble par l'atmosphère propre des parties de ce tout. Aussi en vient-on à remplacer la liberté des moments individuels, qui perdent leur force de représentation dans la mesure même de leur désagrégation progressive au sein de la construction du tout.

La façade de liberté et d'indépendance épique qui marque pourtant les moments individuels dans le roman de Musil, est, en tant que telle, conditionnée par la forme. Grâce à la perfection du caractère de l'image, qui se concentre dans les métaphores et les symboles, le monde sensible disparaît. La subjectivation logique dans la façon dont une chose, vue et transformée en image, passe ensuite dans la langue, est le stigmate de la réification de la vie et de l'atomisation du monde. C'est ce que montre l'exemple que nous avons choisi. La rue, le jardin, le paysage agissent ici comme des réflexes dans la conscience des hommes, non comme leur pendant objectif, mais comme la fonction de leur état correspondant — psychogramme qui répond tantôt à une impression, tantôt à une description, tantôt à une expression. Les styles narratifs des soixante-dix dernières années sont en quelque sorte mis à l'épreuve, impitoyablement pris au mot, jusqu'à ce que ce dernier se brise et rende aux fragments du monde sensible ce qui leur appartient. Ainsi les diverses tentatives faites par les recherches récentes de style, de l'impressionnisme au surréalisme, pour sauver encore une fois le cosmos détruit dans l'unité — plutôt rêve que réalité — du Moi solitaire, se sont-elles avérées illusoires — et c'est là un principe essentiel de composition du roman de Musil. Cela s'accomplit non pas grâce à une parodie déformante ou à une mauvaise imitation, mais précisément dans son état idéal, qui se reflète dans la langue limpide de Musil. L'élément le plus émouvant de ce style est bien qu'il reste identique à lui-même au sein d'une transformation permanente, dans la copie et la parodie d'autres possibilités de style. C'est le style utopique de toutes possibilités que renferme la langue, un style plein d'ambivalences et sans « caractéristiques », en dehors de celle d'une extrême précision, à l'égard précisément d'une trame diffuse. Car ce que l'on pourrait appeler les caractéristiques de ce style, ce sont, au sens strict, les possibilités infinies de l'expression, et non des caractéristiques définies. Le caractère de la phrase apparaît déjà dans les trois exemples que nous avons donnés : presque chaque phrase de Musil implique la possibilité de son inversion, c'est-à-dire qu'elle intègre l'ambivalence du contenu qu'elle exprime. Selon Leo Weisgerber [1], toute phrase renferme un sens symbolique. Si ce dernier a pour dominante la volonté ou le sentiment, il se place à l'avant de la phrase et fait de ce glacis le lieu d'expression de la phrase ; s'il comporte un enseignement ou une constatation, il se place sur les arrières de la phrase, au lieu d'impression de cette phrase. Chez Musil cependant, la phrase n'a pas une orientation bien déterminée, montante ou descendante, émotionnelle ou rationnelle, car elle renferme, de par sa tendance, deux significations symboliques. Ce sont la plupart du temps l'objet de la phrase

(1) Vom Weltbild der deutschen Sprache, p. 182 sqq.

et l'expression de la phrase élargie en image (dirigée par l'objet) : « Les buissons à côté formaient une masse noire fluente » ; l'expression de la phrase relativise, ce faisant, le sujet « Presque tout de suite, les allées revenaient sur elles-mêmes »), et inversement, jusqu'à ce que tous deux aient la même valeur et soient directement juxtaposés (« Grises comme le dos d'un âne, le vert voilé de l'herbe jeté par-dessus, les montagnes »). La tension entre les deux pôles est celle entre deux termes de comparaison, qui sont inégaux, mais acquièrent la même valeur grâce à l'événement que constitue la phrase ; mais cette tension peut être aussi totalement absorbée par les deux pôles, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus entre les deux éléments qu'un double point rigide : « Serpents, rets, visqueux : ainsi coulait la vie » (p. 150). Bien que l'accent soit mis la plupart du temps sur le pôle de la phrase, il existe cependant une telle tension entre le pôle d'expression et le pôle d'impression, que le mouvement de la phrase disparaîtrait sans recours entre les deux significations symboliques, si cette tension n'était pas précisément l'expression de l'ambivalence du contenu qui s'est développé dans les deux significations symboliques. Car les deux pôles ne sont pas antithétiques, composés de l'extérieur, comme chez Kafka ; ils sont les deux faces du même phénomène, du même événement, qui a cessé de l'être lui-même.

Ceci ne signifie nullement le renoncement aux subordonnées, mais la désagrégation du caractère de la subordonnée. Les nombreuses subordonnées relativisent souvent leurs conjonctions de subordination jusqu'à la suppression ou à l'inversion de leur contenu. Cette remarque vaut également pour les conjonctions modales telles que « comme » et « lorsque ». Le conditionnel indiqué par « si » est la plupart du temps potentiel, on pourrait dire utopique. Les conjonctions de temps indiquent plutôt la simultanéité que la succession dans le temps des divers moments, et les subordonnées de cause paraissent remplacées de plus en plus fréquemment par des conclusions analogiques. Ainsi la particule « car », qui a remplacé le « parce que » beaucoup plus strict, a presque toujours un caractère étrangement scintillant, voire ironique ; le caractère causal se dégrade en une simultanéité des états ou des événements, qui ont maintenant tout et rien de commun, comme dans la phrase suivante : « ...De tout son corps, Rachel brûlait de bonheur d'être témoin d'un tel événement, ce qui parlait fort en faveur de cet événement, car sous le vêtement noir, le corps de Rachel était ravissant comme une porcelaine de Meissen » (p. 168).

De même que le caractère de la phrase, celui du verbe est ambivalent. C'est le sismographe de toutes les transformations philologiques, l'adjectif, qui met le mieux en évidence ce phénomène. L'un des résultats des excès

stylistiques de l'impressionnisme et de l'expressionnisme est la fonction du qualificatif — fonction qui a précisément pour terme de désagréger cette qualification. Musil rassemble toutes les possibilités nouvelles de l'emploi de l'adjectif, par exemple la réification de qualificatifs substantivés (« Fussgängerdunkelheit »), la technique, employée par Thomas Mann, des accolements grotesques (« ungezogen und würdevoll », « die reuig Erfrischte »), la contamination de l'adjectif concret par le substantif abstrait (« lockere Eile », « schleiriges Grün »), ou encore la désagrégation de l'orientation sans équivoque de l'adjectif vers le terme auquel il se rapporte grammaticalement — telle qu'on la rencontre dans la littérature allemande chez Trakl, Rilke et Arp (« Elle éprouvait une joie *lisse comme le marbre* à contempler son corps »). Gebser, qui donne de ce phénomène une interprétation complexe et spirituelle (dans « Der grammatische Spiegel », 1944), parle d'aperspectivisme, et Reto R. Bezzola (Trivium III, 2), d'ambivalence adjectivale. L'adjectif cesse en tout cas d'exprimer une qualification nette, car celle-ci ne convient pas plus longtemps à l'objet. La qualification se détache de son support pour recevoir elle-même le caractère d'une substance, tandis que le support se réduit à un état de lui-même. Ainsi se trouve franchie avec une extraordinaire hardiesse la frontière entre l'abstrait et le concret (« Son costume noir était un moyen terme entre le regret et la tenue de bureau », « Autour des bibliothèques s'allongeaient d'autres pièces, silence, dévotion, solennité et la couronne de deux escaliers de pierre pleins d'élan »).

Dans ce style, où chaque sorte de mot et de phrase semble interchangeable à volonté, se reflète la turbulence radicale des couches de l'Etre. C'est là également le sens profond de l'emploi des métaphores et des symboles chez Musil — emploi qui dépasse largement l'hypertrophie de ce phénomène stylistique au XX^e^ siècle: la métaphore devient ici profondément grave, précisément parce que, de par ses conditions préliminaires, elle est extrêmement problématique. Dans un monde qui n'est plus ordonné que selon le symbolisme, et non selon l'égalité, n'importe quoi peut remplacer n'importe quoi. Non pas, comme le déclarait Musil dans le discours qu'il prononça en 1927 à l'occasion des cérémonies en l'honneur de Rilke, parce que, depuis toujours, l'Un était déjà l'Autre, mais parce que tout, aujourd'hui, a perdu sa nature: l'Humain est réifié, le monde sensible est atomisé, et l'atome se désagrège. L'exactitude paradoxale avec laquelle sont peintes certaines métaphores quotidiennes rappelle Kafka (« Dans cette famille des Bons, il n'y a, toute la vie, que des restes à manger, et le bruit court en outre qu'il y a eu une fois un jour de fête dont ils proviennent ») (p. 764). De même, l'inversion grotesque entre les qualités physiques et morales (« L'âme bousculait les corps comme une pièce de linge dont on essore l'eau ») (p. 192). Ou encore: « Elle

le regardait à nouveau avec un doux sourire, qui était pour ainsi dire exécrablement décolleté », (p. 1.099). Le désenchantement du monde actuel conditionne ce déchaînement et cette turbulence des images. Chaque phrase ou presque de Musil contient de telles métaphores, ou une trame entière d'analogies qui, par le fait même qu'elles sont prises au sens strict du terme et composées avec une sorte de paroxysme, détruisent leur propre plasticité. Le caractère chiffré de la langue se transforme, à son point extrême de perfection, en un fétichisme grotesque.

C'est uniquement grâce à une réification impitoyable que la langue peut aujourd'hui parler encore de l'Humain : là résident la grandeur et la vérité du style de Robert Musil. Dans le médium imprégné de surindividualité de la langue, il recueille les imperfections de la langue elle-même (donc aussi celles de la société), sans toutefois simuler une compatibilité illusoire entre les inconciliables. Le style de Musil renonce à la cohérence et à la façade de la réconciliation. Il s'arrête devant l'incompatible et l'irréconciliable. Mais la question n'est pas résolue de savoir comment ce style de la logique du possible peut donner naissance à une grande œuvre. Il serait absurde de chercher un narrateur qui rassemblerait les éléments hétérogènes. Il n'y a pas de narrateur, la construction inductive a repris son rôle. La cohérence du roman traditionnel était garantie par l'unité du contenu, mais l'œuvre fragmentaire ne devient existante que dans l'expression de ses moments partiels. Leur isolement ne signifie pas l'absolu, les parties ont, dans la construction du tout, une valeur de position. Même les éléments individuels du style ne doivent pas être considérés aussi absolument qu'il y paraît à l'analyse. Ils se provoquent et se relativisent mutuellement, et sont brisés tous ensemble dans la langue, unique en son genre, de Musil — mélange utopique de précision, de passion et d'ironie. En quoi réside donc le moment constructif, le caractère unique de ce style des possibilités ?

Dans le style original d'une œuvre ou d'une personnalité, il existe des unités minuscules, fermées, dans lesquelles toutes les caractéristiques de la forme s'offrent pour ainsi dire sous un aspect sublimé. « La rue était trop vide, son vide s'ennuyait et me retirait mon pas sous les pieds, il claquait avec lui comme avec un sabot » ; « Un brin de paille ? Bien des gens se maintiennent au-dessus de l'eau, accrochés à un trait de crayon. Se maintiennent-ils ? En tant que noyés, ils rêvent du salut ». Voici deux citations prises au hasard, mais on pense aussitôt : Rilke et Kafka. Le diagnostic critique — par exemple la langue active ou passive, le caractère existentiel ou fonctionnel du mot — est absolument secondaire. Qu'en est-il chez Musil ? « Elle se partageait en petites gouttelettes d'amour très fin entre toutes les choses

qui le méritaient, en tant que souffle, elle se déposait sur elles à quelque distance, et pour elle-même il ne restait vraiment que la bouteille vide du corps, qui faisait partie du matériel domestique du chef de section Tuzzi » (p. 340). Ce que cette phrase met en évidence, c'est le fait que dans la dissolution de la relation entre le réel et le psychologique, les possibilités de langue elles-mêmes deviennent problématiques, précisément à cause des efforts passionnés pour trouver une expression plastique. Jamais encore, avant Musil, il n'était apparu aussi nettement à quel point la représentation de phénomènes psychiques est liée à la réification de l'âme; le tabou qui pèse sur l'expression directe du psychologique, a conduit, depuis la mystique, à la formation d'un trésor formel d'images, de métaphores et de constructions secondaires abstraites qui se sont figées au cours de l'Histoire. Au lieu de dépasser ce caractère historique de la langue et de ses conventions, comme par exemple Joyce, ou de le nier comme tant d'impressionnistes, Musil en tire les conséquences: il prend en quelque sorte dans leur sens littéral les expressions existantes, vérifie les symboles et supprime le caractère fétichiste de la métaphore en l'élevant à l'absolu. Parler d'une goutte ou d'un souffle d'amour et dire de quelqu'un qu'il est rempli d'amour et qu'il répand son amour — ce sont là des lieux communs. Mais lorsque Musil saisit tangiblement l'amour et qu'il en dépose les gouttes sur les choses, tel un souffle, si bien qu'il ne reste des amants que la bouteille vide du corps, qui fait partie du matériel domestique, cela signifie contrecarrer la justice ultime de la métaphore et la dénoncer de ce fait comme un mensonge, mais en même temps dévoiler sans ménagement l'objet réel: la rupture entre le sujet et l'objet. L'image n'est plus fermée — et cette remarque vaut pour tout le roman; elle devient fragmentaire, parce que l'abstrait et le concret se diluent dans un rapprochement touffu, l'élément matériel et l'élément moral disparaissent du fait de l'association réciproque de leur ordonnancement qui n'est plus que leurre. Cette remarque vaut également pour l'exemple ci-dessous; le père d'Ulrich qui est à l'article de la mort, dicte à son fils l'annonce de son décès: fait qu'il est impossible d'exprimer exactement, « et pourtant il émanait de cet événement, où le présent essayait de dominer un futur qu'il ne pouvait plus vivre, le souffle inquiétant et cadavérique d'une volonté décomposée de colère » (p. 686). Dans cette phrase, la vérité de l'expression est le mensonge de ses images. L'étonnante précision de la formulation dans une diffusion presque mystique du psychique (volonté-colère) et du physique (souffle cadavérique-décomposé), qui existe ici sous une forme concentrée, mais détermine tout le roman, imprègne ses grands dialogues et conditionne l'ordre des chapitre, a fait dire à Félix Bertaux, dans son compte-rendu de *L'homme sans qualités,* qu'il y avait là une « mystique de l'exactitude, de la vérité sèche » (dans

la Nouvelle Revue Française, XLI, 1933, p. 300). Dans des phrases de ce genre, construction et association sont entremêlées avec tant de raffinement que les métaphores et les analogies ne sont plus retraduisibles: la contamination de la sphère abstraite par la sphère concrète et inversement est devenue réalité linguistique. Si, chez Hofmannsthal et Rilke, la fusion de l'âme et du monde sensible devait être encore vérifiée par la sensibilité du lecteur, chez Musil, c'est la langue elle-même qui assume cette vérification, éliminant ainsi l'intrusion de l'objet comme celle du sujet: non point par leur réconciliation, mais par une sorte de survol sardonique de leur relation: « Si longtemps considérés comme le simple revers insignifiant des événements, les murs, les meubles devinrent, à l'instant de la reconnaissance, étrangement tangibles, — lumière incluse de façon originale — et tout le passé qu'ils renfermaient de manière si aventureuse, formait désormais un passé très corporel, plus du tout équivoque, comme si c'était de la cendre ou du bois carbonisé » (p. 776).

Dans les derniers exemples cités se reflète également la sédimentation temporelle du roman, la tension entre la quantité de temps et la qualité de temps. La continuité temporelle épique est dissociée, non pas dans des phases narratives assez importantes, mais à un endroit souvent totalement inapparent: dans la phrase, la plus petite unité de temps. Dans ce roman, le temps devient bientôt un cercle rigide, dans lequel se désagrège le Moi qui vit des expériences: « Ils étaient maintenant debout comme sur un balcon élevé, imbriqués l'un dans l'autre et dans l'indicible comme deux amants qui, l'instant d'après, vont se jeter dans le vide. Se sont jetés. Et le vide les portait; l'instant s'arrêtait; ne descendait ni ne montait » (p. 1.447). Bientôt le temps épique se désagrège devant le regard qui analyse avec ironie, si bien que ce n'est plus le présent immédiat qui confère à l'événement sa signification entre l'Avant et l'Après, mais bien l'imbrication entre le passé immanent et le présent codifié: « Ma femme ne se sent pas bien aujourd'hui », déclarait l'époux habitué avec, dans la voix, cette tendresse exempte de pensée qu'un usage mensuel a transformée en une formule dans laquelle se révèle le secret domestique » (p. 820). Le cours du temps se résout bientôt, de manière pointilliste, en réflexes nerveux individuels, en points colorés et sonores, parce que le caractère sensible du monde se réduit au simple « comment » de l'instant présent, et que la caractéristique devient substance: « Des autos jaillissaient de rues étroites et profondes dans la fadeur des places claires. L'obscurité des piétons formait des cordons nuageux. Là où les traits plus marqués de la vitesse traversaient leur hâte relâchée, ils s'épaississaient, gouttaient ensuite plus vite et retrouvaient, après quelques virages, leur densité. Des centaines de sons étaient enchevêtrés dans

un bruit analogue à celui d'un fil, duquel surgissait des pointes isolées...» (p. 9).

Les exemples que nous avons cités sont tous des « points de sublimation », qui pourraient être considérés comme caractéristiques du style de Robert Musil, s'ils ne montraient pas précisément, par le jeu multicolore de leurs possibilités, que la notion de « caractéristique » n'est plus valable pour eux. Il faudrait cependant citer encore d'innombrables exemples pour révéler toutes les couches de ce roman, dans lequel la langue se débarrasse en quelque sorte de ses styles tardifs. Dans la dimension du « presque à la manière de », les différents éléments de la langue rappellent Rilke, Kafka et Thomas Mann, mais aussi l'impressionnisme viennois et l'expressionnisme berlinois; Josef Roth et Broch, voire même Edschmid et Ernst Jünger — parfois en anticipant — sont l'objet de citations ; on rencontre à côté la parodie du style scientifique et du journalisme, du pathos mystique et du langage de tous les jours... Parodie pour l'amour de la parodie ? « Parodie » signifie ici l'expérimentation de toutes les possibilités existantes de la langue. Mais chacune de ces possibilités formelles est stigmatisée par son modèle littéraire. Ce phénomène apparaît de manière évidente dans les « atomes narratifs », les plus petites unités indivisibles de la langue épique: que ce soit sous la forme du paradoxe et de la voie sans issue, telle qu'elle est forgée par la double structure, fortement scandée et antithétique, des phrases de Kafka (« Ici, personne d'autre ne pouvait obtenir le droit d'entrer, car cette entrée n'était destinée qu'à toi. Maintenant je m'en vais et la ferme ». — « Mais précisément parce qu'ils savaient cela, ils ne le faisaient pas. Gerda était restée vierge et s'en irritait passionnément »), ou bien que ce soit sous la forme de la réification et de l'individualisation désespérées, qui sont marquées chez Joseph Roth par la torturante monotonie de phrases isolées, simplement alignées à la suite les unes des autres (« Onufrij entra. Carl Joseph pressa son front contre la fenêtre. Il entendit dans son dos le domestique claquer les talons. C'était aujourd'hui mercredi ». — « Moosbrugger sourit alors. Il souriait d'ennui. L'ennui berçait ses pensées. D'habitude, il les éteignait mais les siennes, il les berçait; cette fois... »). Bien des phrases (ce sont les états d'exception de la langue) rappellent le dynamisme exacerbé et un peu artificiel des fragments de phrases alignés par voie d'association et des concentrations de substantifs, que l'on rencontre chez Benn. Certaines scènes dans l'asile d'aliénés pourraient, par leur style bégayant de montage, figurer dans le *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. Le contenu de tout le roman serait donc porté par la forme de la langue. Car toute copie de style est aussi déterminée sur le plan du contenu, et ces moments ont à leur tour des répercussions sur le contenu du roman et son principe de composition: la plupart des personnages représentent l'une

des formes de pensée ou d'idéologie florissantes au XX^e siècle, qui, ici, s'exercent et se jugent elles-mêmes dans l'expression linguistique. Arnheim, le gros industriel, dans lequel Musil voit une copie de Rathenau, exprime dans chacune de ses paroles la « fusion de l'âme et de l'économie » ; dans la bouche de Diotima, la « source de lumière » pleine d'âme, tout devient noble radotage et sermon sur les extrêmes ; Meingast est une parodie de Klages et, avec lui, de tous les « prophètes » et sauveurs de l'Occident (on peut également songer à Ernst Jünger, Rudolf Kassner ou Jean Gebser) ; Walter, l'artiste stérile, mais intellectuel, prêche une philosophie de la vie. Mais on entend aussi la voix du capitalisme et du marxisme, de la diplomatie et de la sexologie, et « l'action parallèle » est la satire du « tripotage » culturel, des congrès et des « dialogues ». Clarisse, la folle hystérique, verse en même temps dans le mysticisme, le dadaïsme et l'existentialisme, et le général von Stumm, qui se pique de philosophie et auquel un cerveau a poussé depuis qu'il s'est fait couper la barbe, tient souvent, dans son absolutisme comique, des discours qui pourraient émaner d'Ortega y Gasset. Sepp, qui représente le mysticisme racial, et, comme le font des poètes et penseurs d'aujourd'hui, se délasse avec des étymologies édifiées en violentant les mots, s'exprime dans la « langue mixte du secteur qui s'étend entre la sur-raison et la sous-raison », dans une pensée qui suit la « trace trompeuse de la langue » et voudrait libérer les paroles du poids de leur histoire, afin de les dissoudre en éléments originels pleins d'une sensualité et d'une signification spontanées.

Tous ces emplois de la langue ne représentent pas un phénomène isolé, mais une possibilité de comportement, une possibilité de « vie véritable ». Or ces possibilités deviennent ici, par suite de l'expression verbale, le destin même de leurs supports, qui, obligatoirement, condamne ces derniers à l'échec. Ce qui, dans la première partie de l'œuvre, sous l'épigraphe « Il arrive la même chose », reste une question pendante, trouve une réponse dans la seconde partie du roman, sous la devise de « Vers l'empire millénaire » ou « Les criminels » : la grande idée générale de l'action parallèle est l'effondrement de la civilisation au cours de la guerre mondiale. Clarisse échoue à l'asile d'aliénés. Sepp se suicide. Dans le lit d'Ulrich, Diotima trahit son âme. Même l'utopie de l' « autre état » d'Ulrich, le mathématicien et homme sans caractéristiques et d'Agathe, sa sœur jumelle « socialement faible » s'achève, lors du « voyage au paradis », par un échec. Car, en dépit de toutes les opinions opposées, il faut bien reconnaître que la seconde partie du roman — restée inachevée — n'apporte pas de « surmontements » et de débouchés — qui, du reste, ne seraient que des échappatoires. Elle apporte, suivant Musil, des variantes mineures. L'utopie de

l'empire millénaire est la réalité du crime. Ce que vivent Ulrich et Agathe dans cet état de « mysticisme éveillé » n'est du point de vue linguistique — c'est-à-dire ici: en réalité — guère éloigné de ce que vit Clarisse l'hystérique dans l'asile d'aliénés, ou des états de transe de Moosbrugger, meurtrier par obsession sexuelle.

Le contenu de ce roman est celui de son style, de l'utopie de la langue, qui s'exprime sous les formes les plus contradictoires. Elles ont toutes, cependant, un point commun: le mot y est toujours pris littéralement, dans ses possibilités de style les plus diverses, même si — ou justement parce que — comme le dit Musil, le monde devient, de ce fait, une maison de fous. Chez Musil, le style ne se réalise pas en tant que domination d'une forme intentionnelle sur le contenu récalcitrant; il est plutôt devenu lui-même contenu. Les contenus se sont déposés en lui, de même que le thème du roman l'a fait dans chaque mot. Musil abandonne l'évidence, l'expression directe de la réconciliation entre le sujet et l'objet. Car l'apparence d'évidence que semble refléter le style de Musil grâce à l'abondance des comparaisons et des métaphores, se désagrège elle-même précisément du fait de la logique et du caractère absolu de la plasticité. C'est là également que réside l'importance des longues réflexions et des démarches en quelque sorte scientifiques, qui donnent au roman l'apparence d'une série d'essais. Dans la mesure où l'œuvre participe de la pensée, elle renonce à la cohésion du roman traditionnel et devient fragmentaire.

A côté de ce renoncement à l'évidence directe et de cette irruption de la pensée dans la description, toutes les autres caractéristiques du style sont secondaires. Ce que nous avons qualifié de copie parodique des différentes possibilités de style forgées au cours des dernières décades, s'y trouve inclus. Cette copie n'est pas là pour elle-même, mais a une valeur fonctionnelle dans la construction de l'ensemble. C'est l'addition de tous les éléments, dont le caractère négatif semble supprimé par la négativité de la langue ironique de Musil, qui donne la position du style: ce n'est pas dans la présence immédiate et sensible, mais dans la médiateté constructive, que la négativité de chaque moment isolé trouve une signification. Car: « Aujourd'hui, il s'agit plus de la structure d'une composition que de son développement » (p. 1.640). Unique en tant qu'ensemble utopique, ce roman évoque l'image d'un monde possible, dans lequel la liberté et l'ordre sont existants — mais dans le monde réel des fragments, une seule attitude est possible: l'arrêt devant l'inconciliable. *L'homme sans qualités* est resté à l'état de fragment.

KARL MARKUS MICHEL.
(Traduction par Simone Hutin).

CONSIDÉRATIONS

AUTOUR D'UN ACTEUR DISPARU

On peut se demander ce que ces deux films à succès: *A l'Est d'Eden* d'Elia Kazan et *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray, seraient sans l'interprétation de James Dean: le premier, malgré l'adresse de Kazan et le talent non moins adroit d'une comédienne expérimentée transformée en petite fille, n'aurait d'autre attrait que celui d'une « fresque » approximative sur l'existence familiale des cultivateurs de laitues, près de Monterey. Je fais assez de crédit à John Steinbeck, depuis *Des souris et des Hommes* et *Les Raisins de la Colère,* pour croire que son best-seller, malgré des complaisances redoutées, est d'une autre trempe que le film qu'on en a tiré, ne serait-ce qu'en tant que document sur la vie américaine au début du siècle. Le second, cette *Fureur de Vivre* si discutée, est plus habile, plus brillant, évidemment plus neuf par la technique et l'audace du scénario de Stewart Stern. La psychologie des parents qu'on nous y montre (lâches, mais avec quelque chose de mieux devant leur progéniture) me paraît juste. Et je crois certains épisodes criants de vérité. Chacun sait que beaucoup de jeunes filles encore inexpérimentées portent à leur père un sentiment légèrement incestueux, mais qui n'ira pas plus loin, et que les voyous de collège présentés dans la *Fureur* existent aux quatre coins du monde. Le personnage de James Dean, parmi eux, est loin d'être odieux: il est pathétique. Cependant, devant ce film, certains critiques se sont butés: c'était précisément dans la mesure où il éclairait certains aperçus originaux du cœur et de l'instinct, Freud mis à part. A se demander si certains juges du septième art (émules de pas mal de leurs confrères en littérature) ne sont pas fabriqués en papier mâché. Même réprobation dès que Tennessee Williams, adapté pour l'écran, se mêle de ruer dans les brancards, selon moi avec beaucoup de vérité et de pertinence. On sait que ce monde est peuplé de bon nombre de détraqués, plus ou moins camouflés; que

les plus étranges drames familiaux y foisonnent. On admet le fait dans les journaux. A l'écran, il convient selon beaucoup de supprimer l'authenticité de la nature humaine. Mais évidemment, dans la réalité, cela ne change rien.

Dans *A l'Est d'Eden* et *La Fureur de Vivre* le cinémascope se révèle parfaitement au point, indispensable à l'intensité de l'action, à son importance. Si Elia Kazan, avec *A l'Est,* se montre inférieur à ce qu'il a été dans *Un Tramway nommé Désir* et même *Baby Doll,* Nicholas Ray, en dirigeant *La Fureur,* apparaît très supérieur à ses essais d'originalité de *Johnny Guitare,* et un autre psychologue à coup sûr que l'indigent metteur en scène de *L'Ardente Gitane.* Cependant chacun de ces films est loin du chef-d'œuvre: tout y est probablement (encore) trop démonstratif, leur fin arrangée pour la bonne cause.

Mais *A l'Est d'Eden* et *La Fureur de Vivre* bénéficient de l'interprétation merveilleuse — au bon sens — de James Dean. On ne peut l'avoir vu dans cinq ou six séquences de ces films et l'oublier jamais. S'agit-il ici, avant tout, d'un prestige physique ? Sûrement non, Dean n'imposant sa présence que par son jeu. Du fait qu'il campe, par son allure, l'image du jeune homme-type de notre temps ? Le cinéma nous en fournit d'autres. De la surprise qu'on éprouve à voir un comédien de vingt-trois ans, sans un accroc, diriger tout l'intérêt de l'action sur lui, grâce à un scénario *fait pour lui ?* De telles suggestions, au préalable, ne peuvent que rendre défiant. Je n'apprécie pas outre mesure les monstres qualifiés de sacrés, et j'étais le premier, je l'avoue, à me méfier à tort de cet Hippolyte en blue-jeans et en mocassins. Parti à toute allure d'Hollywood dans sa Porsche, pour trouver une mort spectaculaire sur une route de Californie, il m'était suspect par l'enthousiasme même qu'il levait, sa fin fulgurante, non dépourvue peut-être de cabotinage. J'ai changé d'avis.

Je constate tout simplement que le cinéma de ces vingt dernières années — et le cinéma tout court — sans lui nous paraîtrait singulièrement incomplet, privé d'une entité mystérieusement agissante. Tout est en lui — hormis les tics qu'il n'aurait peut-être pas manqué d'acquérir par la suite. James Dean a la grâce, d'abord, qui tient à ses yeux myopes extraordinaires de clairvoyance et de douceur, à sa voix mal délivrée de l'enfance, à un corps maladroit et par miracle toujours spontané dans ses gestes: l'ensemble est d'une sincérité si évidente que, quelque endurci que l'on soit par les prouesses d'acteurs, on ne peut le regarder agir sans avoir le cœur pincé. Et le plus bouleversant visage de l'écran — hors de toute sexualité précise — auprès duquel celui de Garbo (comparé par Mauriac lui-même à la face du Christ) n'est qu'artifice.

James Dean paraît et ce qu'il y a de banal dans une scène d'intérieur ou de campagne, truquée au studio, devient la vérité même. Il marche et remplit le décor de sa conscience traquée. Il attend que la société se réorganise selon des données primitives mais valables. Le postiche s'évanouit et la pauvreté du dialogue. Dans *A l'Est d'Eden,* sur un manège, il tend ses lèvres à la fiancée de son frère : je ne sache pas d'offre plus belle d'attente et de désespoir. Nous sommes devant un phénomène, mais un phénomène à l'état de naturel, d'obscure pureté. Chaplin seul peut-être, jusqu'ici, a su comme lui nous délivrer de nos réserves d'égoïsme. Je me demande, à tout prendre, si James Dean n'est pas à l'image de cet adolescent que nous avons été, sans oser jamais le manifester tout à fait : lui l'a manifesté, à la stupeur d'abord de ses meneurs de jeu, qui le comprirent bien vite, et là il faut tirer son chapeau aux messieurs d'Hollywood, bien souvent plus prudents et moins lucides.

James Dean est capable de sangloter avec autant de naturel qu'il sourit. Pour ce garçon tout d'élan, le mélodrame est lettre morte (je parlais de Chaplin). On dirait qu'avant de mourir il s'est dépêché de nous livrer un message : la vie n'est pas toujours l'engeance cruelle qu'on croit, le visage des êtres garde un pouvoir ineffable et leurs yeux un appel jailli du plus profond besoin d'amour.

Il n'existe pas au cinéma de leçon d'humanité plus complète, plus *présente,* que celle qu'il nous donne. Qu'il s'agisse, dans le film de Kazan, de la tendresse qu'il porte à son père ; dans celui de Ray de l'estime mystérieusement compréhensive dont il couvre un enfant assoiffé d'amitié, nous y croyons. James Dean est un conducteur de sympathie, et avec lui nous remontons aux sources vives. Son ambiguïté est à l'orée du mal. Il nous dirige par le bout de l'âme, comme tel acteur plus conscient par le bout du nez, avec une efficacité que notre souvenir ne cesse de grandir.

Qu'on retourne voir ses deux premiers films : le miracle s'accomplit derechef : la cause éternelle du jeune mort est gagnée. Il nous inspire le regret d'une bonté, d'une humilité et d'une violence dans les sentiments dont ce monde est en voie de perdre le privilège. Avant de mourir encore, il nous a enveloppés dans un regard de fraternité sans précédent. Grâce à lui nous supportons de nouveau notre figure originelle. En tant qu'acteur, il nous donne horreur de la mesure admise, de l'élégant bla-bla-bla gesticulé, qui nous semblent chez d'autres une évidente réussite.

Qui était James Dean ? Quid de son âme véritable ? Nous savons son enfance solitaire dans une ferme, sa mère morte quand il avait neuf ans, son père mobilisé, et nous supposons la vie qu'il a pu mener à New-York, tout jeune

encore, dans un milieu de comédiens plus ou moins d'avant-garde. Il fut, je crois, le partenaire de Louis Jourdan, sur la scène, dans une adaptation américaine de *L'Immoraliste* de Gide. Je ne le suppose pas innocent. Ses lectures n'avaient rien de superficiel; elle étaient enrichissantes — et d'un inquiet. Il n'avait aucune élégance, sinon naturelle et sans doute était-il bourré de complexes encore intraduisibles. Sans doute était-il compliqué, peut-être friand de succès et de s'imposer, quoique secrètement douloureux. On l'a prétendu ombrageux, assez mauvais coucheur, soucieux de prouver sa force dans le défi. Son goût des compétitions automobiles semble comporter une part d'attitude. Mais il était riche et douloureux quand même au point de défier la mort, poussé au néant par le paroxysme de ses dons.

Le fait est là: on suppose que poursuivi par le feu qu'il avait allumé, qui rayonnait en lui, la seule apothéose de mourir lui restait au sommet d'une trop précoce réussite: était-il seulement question de se livrer à un seul être pour lui qui, dès son apparition sur l'écran, avait mis en branle toute une marée de désirs que je ne veux pas croire impurs ?

J'en étais là de cet article quand j'ai pris connaissance du livre d'Yves Salgues sur Dean [1]. Salgues étudie le « phénomène » avec un souci d'objectivité louable, car il semble bien que nous aimions surtout que Dean nous prive enfin d'objectivité, de tout rationalisme prudent. Le livre est bien fait et très documenté. Salgues a eu en mains toute une série de témoignages: ils peuvent décevoir, surprendre, irriter (et soudain un personnage inquiétant se profile) — mais des ragots, même s'ils sont vrais, ne sauraient supprimer le regret de ces centaines de jeunes gens qui pleurèrent silencieusement à la première de *Géant,* au *Radio-City* [2]. Je ne crois pas que l'émotion de ces jeunes filles qui, après avoir entonné *Nature Boy,* se livrent au désespoir, soit de nature érotique. La morbidesse, ici, n'est qu'un regret de ce qui n'a pas été, dans l'idéal. C'est de tendresse qu'il s'agit surtout et aussi, je suppose, de poésie déchirante. Il m'a été donné l'autre jour, dans un studio de radio, d'assister à un débat sur Dean à la *Tribune des Critiques :* de tels débats, en général, ne sont pas destinés à jeter de la poudre aux yeux: la grandeur de l'acteur, son pouvoir sur les foules y furent reconnus. C'est le personnage humain de Dean, contre le côté arrogant d'une certaine jeunesse, qui fut mis en évidence. Yves Salgues a cité le propos d'Hemingway, à savoir que James Dean jouait beaucoup plus dans la salle que sur l'écran.

---

(1) Ed. Pierre Horay.

(2) Bien m'en a pris, à propos de *Géant,* de n'avoir pas attendu de voir ce film pour envoyer ma chronique. Dans son gigantisme inutile, *Géant* déçoit. Le metteur en scène George Stevens y inflige à Dean (à peu près invisible ici, dans un emploi ridicule, malgré la publicité) un soufflet dont celui-ci aurait eu du mal à se relever.

Je suis loin de juger avec rigueur les manifestations dont on entoure son souvenir : les crises d'hystérie auxquelles se livrent ses fanatiques sur sa tombe sont explicables, et que l'on s'arrache ses moindres lambeaux de vêtements : ce n'est là qu'une reprise des rites antiques, le goût de se créer un sanctuaire intime, en marge du fatum. Il y a là une forme d'amour transcendé dont n'est pas si loin celui que certains de nos grands-pères (et Barrès) portèrent par exemple au souvenir de Marie Bashkirtseff. Seule l'organisation américanisée de ce désespoir nous exaspère. On regrette un corps et une intelligence sensible détruits. On a envie de voler James Dean à la cruauté du destin. On aurait voulu le garder longtemps encore — et tel en même temps que l'éternité l'a changé — pour continuer d'avoir foi dans l'existence, plus encore qu'en art. En ce sens sa leçon, son pouvoir me semblent plus importants que ceux d'aucun poète : il continuera d'être mobilité, voix, présence physique, alors que la plus belle écriture, devant la vie même, peut tout à coup se figer.

Autre signe satisfaisant autour de sa mémoire : la religion qu'on lui voue nous apprend que la jeunesse n'est pas si vaine, si endurcie, à l'époque des cerveaux électroniques, du rock and roll et des prouesses aériennes de « Gerfauts » qu'elle ne sache reconnaître la simple grandeur de l'être humain sur un visage d'adolescent promis à une vie et à une mort foudroyantes.

HENRI RODE.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

DÉSENCHANTÉS, MAIS ENCHANTEURS

« Qui chante son mal l'enchante » dit le proverbe provençal. Les auteurs du recueil collectif *Trois poètes* (chez Seghers) y souscriraient sans doute. Disent-ils autre chose ? : « Trois poètes, trois amis marqués par la même guerre, écrivent pour s'affranchir de la même peur. Ils ne pensent pas que pour répondre aux imprécations d'un siècle hystérique, ils doivent crier plus fort que lui. Eux aussi sont en colère, eux aussi souffrent, mais avec pudeur : *peut-être n'ont-ils pas perdu foi en une forme qui serait par elle-même une éthique* ». Simple prière d'insérer qui ne se veut pas un manifeste. Le seul fait qu'Alain Bosquet, Charles Le Quintrec, Robert Sabatier publient en commun une sélection de leurs œuvres lui confère pourtant une certaine portée. Leurs tempéraments sont différents. L'intelligence l'emporte chez Bosquet, l'imagination chez Sabatier, le sentiment chez Le Quintrec. Par contre leur thèmes sont voisins et dans une certaine mesure leur imagerie, mais ce n'est point ici le moment de procéder à une étude comparative. Contentons-nous de dire que leur pensée poétique n'est pas réductible au panthéïsme ou à la religiosité dont elle se revêt ; pas plus que leur souci des problèmes du langage n'est uniquement littéraire. Tout celà chez eux est de l'ordre de la sensibilité. Ils ont besoin de s'épanouir. Ils ne nient pas le drame d'une époque, ils entendent lever les interdits dont on l'aggrave.

Parler à leurs propos de néo-classicisme parce qu'ils ont le plus souvent recours à une prosodie régulière n'explique pas grand chose. Cette prosodie est si peu une solution aux problèmes du langage que nous verrons Bosquet disserter en alexandrins sur l'impossibilité de s'exprimer ! Cette « forme qui serait par elle-même une éthique », celà veut dire sans

doute qu'ils répudient une avant-garde qui tourne au conformisme, dont les exigences de pureté engendrent le puritanisme. A l'extrême elle tend au silence ; au mieux elle ne trouve un équilibre relatif que dans une méditation crispée, ne se joue avec bonheur que dans les exercices de rhétorique ; pour peu qu'elle mette en œuvre la liberté de l'imagination dont elle se réclame elle verse dans le cauchemar. C'est du moins l'impression qu'elle donne à ceux qui ne sont point congénitalement d' « horribles travailleurs », qui ne sont point des élus de la folie et la respectent trop pour la simuler.

Le recours à la prosodie régulière a toujours été le fait de ceux qui ont éprouvé par tempérament ou par urgence le besoin de se libérer : tour à tour des fantaisistes comme Fombeure ou Norge, des visionnaires comme La Tour du Pin ou Emmanuel, des instinctifs comme Cadou ont eu recours au vers traditionnel, et je ne parle pas d'un Audiberti, le plus libre des poètes. Lorsque la poésie de la Résistance s'est épanouie à l'appel d'Aragon elle revint aussi à la prosodie régulière non seulement par souci de rétablir un contact avec le public, mais surtout parce que les hommes de cette génération en avaient assez gros sur le cœur pour ne pas avoir le loisir de s'interroger. Je crois qu'une situation analogue rend compte des démarches des trois poètes. L'exemple le plus typique est sans doute celui de Robert Sabatier. On a parlé ici même de ses *Fêtes solaires,* un titre qui dit tout ! Je n'y reviendrai pas. Sabatier le Flamboyant est le modèle même de ceux qui au lieu de s'y complaire enchantent le mal de l'époque. Tout cède chez lui au plaisir de la création et l'on s'étonnera un jour qu'une génération placée sous le signe de l'absurde ait encore eu un poète pour écrire :

Il n'est de mots, de formules magiques
Que ceux qu'on déguste en les murmurant
Nous ne dirons plus jamais je vous aime
Nous nous dirons quelques fruits à l'oreille.

C'est que le bonheur naît ici des images elles-mêmes ; victoire de cette écriture dont la légitimité n'est pas pour autant établie :

S'il faut que le poème écrive son poète
Dis-moi, mon livre, est-ce de toi que je suis né ?

Question étrange à première vue, mais nullement arbitraire. De toute façon elle s'éclaire à la lecture des œuvres antérieures d'Alain Bosquet. Explicite ou explicitée dans *Premier testament* (chez Gallimard) elle était implicite dans *A la mémoire de ma planète* et *Quel royaume oublié,* elle constituait déjà le thème de *Langue morte.* Tout se passe en effet chez Bosquet comme si le poète naissait du poème ou tout au moins s'affirmait en lui.

Voilà qui a l'air d'une banalité, et l'on m'objectera qu'il en va ainsi pour tout poète. Ce n'est pas tout à fait exact, la plupart des poètes se complaisent dans leurs propres prestiges, et leurs réussites dans l'ordre de l'écriture ne font que consacrer une sorte de déperdition mentale, un éparpillement de la personnalité. Chez Bosquet l'invention verbale apparemment la plus gratuite est un effort systématique et parfois désespéré de concentration. Il s'agit de condenser l'imaginaire, bien entendu, mais aussi tous les jeux de la sensibilité de façon à les rassembler et à se ressembler soi-même, de passer en somme de l'existence à l'essence. Bosquet ne se contente pas de la satisfaction très précisément « à fleur de peau » que donne l'expérience poétique, cet enregistrement de l'affleurement à la conscience du monde objectif, il entend dans la mesure du possible (ou de l'impossible) fixer cette expérience, la réduire à un système de concepts. De là vient qu'à l'angoisse de l'inspiration, au délire panique se surajoute un souci de la forme, très différent de la formule magique et du « maître mot », un souci de la forme poussé jusqu'à la préciosité. Ne serait-ce que pour souligner par une sorte d'ironie la faillite obligatoire de la démarche, car il va de soi que le monde n'est pas réductible aux mots, que la personnalité ainsi recréée est instable. Ce n'est point hasard ou influence littéraire si la poésie de Bosquet rappelle étrangement celle des « métaphysical poètes ou des marinistes ; il est lui aussi un poète baroque, à la fois instinctif et arbitraire dont l'imagination luxuriante se décante et dont l'inquiétude s'apaise dans des formules qui sont autant de « concetti ».

La nouveauté de *Premier testament* réside dans le fait que Bosquet s'y interroge sur la légitimité, sur les limites de sa méthode, se refuse à jouer un jeu qui, s'il satisfaisait le lecteur, ne le satisfaisait pas lui-même. Sans doute est-ce renoncer à bien des séductions ; l'auteur n'en disconvient pas :

O mon livre sévère, il faut que je me lave
De tes retours sur toi qui m'empêchent d'agir.

Il ne nous donne pas à proprement parler un « art poétique » car il ne se réfère qu'à sa propre expérience, mais comme cette expérience est une, à la fois expérience de la vie poétique et d'une certaine rhétorique, il se trouve que *Premier Testament* allie dans ses meilleurs moment une saveur élégiaque à une rigueur didactique. C'est celà qui est nouveau. Peut-être en avions-nous eu un avant-goût avec Raymond Queneau, mais ici le pathétique l'emporte en fin de compte sur l'ironie. L'anti-lyrisme de Bosquet c'est celui d'une génération qui ne croit plus que l'aurore répond « à l'appel des choses par leur nom », comme chantait encore Eluard, et qui, elle, ne chante plus :

Poésie, tu n'es pas la connaissance exacte,
Et tu n'es pas non plus la flamme de l'instinct.
Contente-toi, entre les deux, d'être un entr'acte
Où tout s'allume, où tout s'éclaire, où tout s'éteint.

Poésie, mon poème est son propre poète
Et son art poétique au mystère épuisé.
Il est son ennemi et son seul interprète.
Il s'aime, il se déteste, il est désabusé.
. . . . . .
La poésie ne parle plus que poésie :
C'est là sa décadence et sa maturité.

Premier Testament étonnera surtout par la rigueur de ses formules, son allure née et parfois pseudo-classique s'appliquant paradoxalement à l'autocritique d'un poète d'aujourd'hui, à l'exposé des problèmes les plus actuels, mais la sensualité sous-jacente n'y est pas moins réelle encore que moins évidente. Au fond ce poème qui est d'une lecture si facile, cursif malgré quelques touches de préciosité est plein d'équivoque et sollicite les plus subtiles interprétations. Il ne faudrait pas se hâter de conclure que Bosquet tend au nihilisme ; il tend plutôt, et c'est différent, à justifier l'illusion poétique, et s'il dénonce l'insuffisance du verbe, lui dénie toute transcendance, se refuse à un Au-delà, c'est pour affirmer un en-deça, le domaine où s'exerce la liberté du poème. A cet égard les quelques poèmes libres écrits en marge de *Premier Testament* sont beaucoup moins cyniques :

Je vis pour adorer
un ou deux mots
imprononcés,
impronançables :
ceux qu'on devine
une heure avant le jour
dans l'œil de l'antilope
qui lentement s'étire
entre deux arbres somnolents.

La poésie de Bosquet se développe ainsi entre deux sentiments, celui de l'inutilité des mots et celui de l'impénétrable « étrangeté » du monde. Singulière alliance de rigueur intellectuelle et d'ardente sensibilité cette démarche, jusque dans ses échecs et en raison même de ses échecs, mérite l'attention. Elle n'est pas simplement curieuse ; on aime à penser que par les moments de pur plaisir qu'il nous procure, et par ceux plus nombreux encore qu'il nous refuse, Bosquet concourt plus que quiconque à l'élaboration d'une nouvelle poésie. Il en fournit les données.

Si Alain Bosquet « célèbre les noces du poème et du poète », — du moins sa prière d'insérer nous proposait-elle cette image assez approximative ! — Charles Le Quintrec semble tenir pour résolus les problèmes de rhétorique en intitulant avec une audace toute romantique, *Les noces de la terre,* son dernier recueil (chez Grasset). Empressons-nous de dire que cette audace se justifie. Le Quintrec n'a pas besoin de gloser sur la poésie, la sienne est parfois contestable, mais aucun de ses poèmes n'est indifférent, aucun n'est statique, posé simplement sur le papier et sollicitant l'interprétation ; tous, même ceux qui prêtent à des critiques de détail, possèdent un mouvement qui emporte l'adhésion. Richesse des images, sens inné de la mélodie, science déjà poussée de la prosodie, ces qualités se décelaient déjà dans *Maldonne* et *Les Temps obscurs,* mais ce n'était que des promesses. On pouvait redouter que Le Quintrec se perde dans le genre breton bretonnant, dans l'académisme, ou se rallie au contraire à l'esthétique du discontinu, à l'hermétisme pseudo gnomique. Il n'en a rien été. Tout en restant fidèle à son écriture cursive, à un certain ton oratoire qui est au fond dans le génie de la langue, Le Quintrec vient de trouver à trente ans ce qu'il faut bien appeler le sens de la composition du poème, sens à peu près perdu de nos jours et faute duquel les plus fulgurantes trouvailles font long feu et avortent les plus sincères expériences. Chaque poème de Le Quintrec va d'un point à un autre, chaque poème boucle la boucle, et sans pour autant donner l'impression d'être artificiellement construit. Une pensée poétique qui se développe, qui ne se fonde pas seulement sur la suggestion, qui sait créer entre les images au jaillissement spontané une liaison étrangère à la logique et cependant impérieuse.

On peut adhérer ou ne pas adhérer à la mystique de Le Quintrec. Je ne suis pas du tout sûr que son christianisme soit orthodoxe qui se fonde sur le mythe d'une vie antérieure. C'est plutôt du panthéisme spiritualiste, assez voisin de celui d'un autre poète celte, l'irlandais Russell. On a lu ici même « Avant le corps » le poème liminaire des *Noces de la terre* et qui en donne la clef :

Je souffrirai toujours de ce mal millénaire
Qui m'arrache à l'humus et me livre à l'humain

Jeu de mots qui implique tout un mouvement de pensée. Ce n'est pas un lyrisme d'aspiration, c'est un lyrisme d'ascension qui pourrait se comparer à la notion de Ponge « l'assomption des choses dans l'esprit de l'homme » si la conception de Le Quintrec n'était cosmique et religieuse, ne reposait au fond sur le mythe des « règnes » et l'avènement de l'Esprit :

D'un mot, j'élève le ciel
Vivant de la Vérité

. . . . . .

Je l'impose à chaque pierre
A l'âme la plus précaire
Dès qu'éclate sa lumière
L'homme choisit d'exister

Par moments Le Quintrec retrouve l'accent du meilleur Supervielle ou atteint comme dans « Les anguilles » à la transparence des vieilles chansons. La constante de son inspiration c'est, par delà tous les détails anecdotiques qu'il sait rendre essentiels, la conviction d'une fraternité possible et nécessaire avec tous les êtres de la création :

Comme un homme qui n'a qu'une vie pour mourir
Je commande à des ciels qui tombent par flocons
Dès que j'aime, j'atteins l'âme sans la saisir
Sa lumière circule entière et se répand
Je voudrais tout revoir sans autres souvenirs
Que ceux des plantes, des oiseaux et des poissons.

On peut certes contester l'idéologie de Le Quintrec, et c'est dès lors s'exposer à perdre le fil conducteur de ses poèmes ; on peut aussi lui reprocher des images conventionnelles ou au contraire insolites, et c'est alors se refuser à une richesse de sensations, à une générosité, pour tout dire à une ferveur dont nous avons grandement besoin lorsque « les temps du couvre-feu tournent sur la planète ». Je ne puis que me sentir proche du poète qui dit :

Je suis homme, je sais que la mort me devance
avec sa robe de ténèbres sur le dos
Je n'ai que mes péchés pour lui prendre sa faulx
Pour la vaincre il me reste une vaine violence
Laissez-moi, je voudrais retrouver mon enfance
Et demander pardon au peuple des oiseaux.

Sentimentalité, peut-être, mais pourquoi Le Quintrec s'interdirait-il la sentimentalité ? Pourquoi la jeune poésie serait-elle fatalement à la remorque de toutes les idéologies de l'époque ? J'admets qu'il y a par moment quelque chose de conventionnel chez Le Quintrec, un côté beauté toute faite. Peu m'importe, si elle me touche précisément par là alors que tant de nouveautés laissent indifférent.

LÉON-GABRIEL GROS.

CORNEILLE ET L'HISTOIRE [1]

Dès qu'une œuvre parvient au stade de l'expression globale, c'est-à-dire dès qu'elle constitue un univers autonome (et celle de Corneille est assurément un exemple de cette sorte d'univers), elle s'est développée dans une espèce de contradiction. Car son autonomie va de pair avec son enracinement social. C'est un truisme de dire qu'une œuvre est conditionnée par l'époque dont elle fait partie. Et la plupart, je veux dire toutes celles qui ne sont pas univers — on aurait alors envie de rester sur: qui ne sont pas... —, n'ont d'intérêt qu'en tant qu'image, plus ou moins exacte, plus ou moins passionnelle, de la société qui les gouverne; et c'est déjà beaucoup d'être tentative d'explication concrète. Quelques unes seulement se soumettent à deux nécessités contradictoires. Placées à la fois dans leur enracinement et leur autonomie, dans leur solitude et leur appartenance à autrui, leur situation ambiguë leur confère ce caractère de présence qui n'appartient qu'à ce qui est complexe. Elles, le sont nécessairement: un seul regard alors n'embrasse jamais la totalité d'une figure suffisamment vaste, s'il n'est pas égal à elle, et de même nature. La critique contemporaine, universitaire ou pas — sans doute son érudition plus précise, son regard plus intense, ou peut-être la lassitude de répéter des formules figées — s'attache plus volontiers que sa devancière à retrouver la complexité de ces espèces de monstres que sont les génies, faces doubles, qui, jusqu'à une époque assez récente, étaient facilement réduits à une formule unique, schéma. Elle va même assez loin dans ce sens, en tirant parfois de la circonstance des conclusions dont la fulgurance peut n'être due qu'au hasard. Quoiqu'il en soit, la figure sort victorieuse de la déschématisation; elle ne craint pas la divergence des regards, ni d'être placée sous des perspectives différentes qui, même si elles se brouillent ou se recouvrent en partie, contribuent finalement toutes à l'éclairer. Mais le critique doit choisir: où il coupe, pour la voir nue, les liens qui rattachent l'œuvre

(1) Bernard Dort : *Corneille* (Collection : Les grands Dramaturges. L'Arche).

au monde qui l'entoure, ou bien ce sont ces liens eux-mêmes qui l'intéressent, car ils sont en même temps vaisseaux, passage de l'œuvre dans le monde et du monde dans l'œuvre. Ou ils l'emprisonnent, ou ils la relient. Les deux, sans doute : l'ambiguïté critique est posée en face de l'ambiguïté de l'œuvre. En fin de compte, un enrichissement ; mais la proposition critique, incomplète, sera toujours compensation, réaction, accentuation. Toujours au dépens de l'autre face.

Le *Corneille,* récent, de Bernard Dort est assez riche pour servir d'exemple critique et avoir invité aussitôt le lecteur à divaguer quelque peu — mais que serait une glose qui ne permettrait pas la divagation ? — sur la nature même de l'œuvre, et pas seulement cornélienne. Corneille, cependant, — réduit au fameux « conflit de l'amour et du devoir » — a particulièrement, et longtemps souffert (de La Bruyère à Lanson), de la schématisation qui, reportée sur le plan théâtral, aboutit, et Dort le montre bien dans la scénographie qu'il trace à grands traits, à une « méconnaissance progressive des structures », à une « détérioration » dont le résultat est finalement « l'oubli » de Corneille. Ou plutôt était : car l'analyse débouche sur Jean Vilar et le T.N.P. qui instaurent une renaissance théâtrale du poète, en lui restituant son « ouverture sur le monde ».

Toute les réflexions de Bernard Dort, et parce qu'il a fermement choisi le côté de son regard critique, vont vers « l'élaboration d'une nouvelle rhétorique » pour une représentation scénique concrète et par la redécouverte de l'espace théâtral cornélien. Non seulement dans ce qu'on appelle ses chefs-d'œuvre — ils le restent, certes ! — mais encore dans ce prodigieux système qui va de *Pompée* à *Suréna*. Retrouver l'espace cornélien, c'est, bien sûr, remplacer les conventions scéniques par cette circulation de la vie, que *Le Cid* et *Cinna* de Vilar nous ont restituée. C'est aussi ramener à la lumière un théâtre ignoré. Que ce soit les comédies du début, ou *Héraclius,* ou *Attila,* ou *Pulchérie :* on ne peut guère savoir ce que nous retrouverions — et peut-être s'agirait-il d'une révélation. La tentative est à présent possible, car ce fut un premier retour au concret que la redécouverte préalable de l'espace poétique de Corneille : si on peut arbitrairement opposer poétique à théâtral, et seulement pour différencier l'œuvre d'elle-même, l'inscrire dans sa contradiction vivante et nous retrouver à notre tour devant les regards partiels qui, tantôt la contemplent dans sa nudité autonome, tantôt la considèrent liée à autrui. La renaissance poétique a précédé la renaissance théâtrale, le pas décisif ayant été accompli par Octave Nadal quand il retrouva les fondements sensibles de la construction cornélienne et souligna qu' « il n'est pas un caractère dans cette œuvre touffue qui ne soit éclairé, un trait qui ne soit biffé, un facteur qui ne soit compensé par son

contraire ». L'analyse de Nadal ne saurait être remplacée. Peut-être fallait-il essayer d'en soutenir la contrepartie, et c'est le sens de l'étude, beaucoup plus cursive, de Bernard Dort. Nadal reste réticent devant les « sources littéraires et sociologiques », il ne tient pas « l'histoire d'une vie d'écrivain » pour une explication de l'œuvre, celle-ci apportant et portant en elle sa propre vérité. Qu'il s'agisse de Corneille ou de n'importe quelle expression, il faut en effet poser le postulat de l'autonomie de l'œuvre. Celle-ci la revendique essentiellement, et toujours, comme étant sa nature propre. Toute expression réalisée se présente d'abord comme n'étant pas une autre. Elle commence par nier toute antériorité. Elle a coupé les liens. Elle n'emprunte pas à autrui, et alors reste étrangère à l'histoire, étrangère à sa propre histoire. Si d'elle-même elle reçoit nourriture et vie, il importe beaucoup moins de l'expliquer, car expliquer c'est rattacher, que de la voir, *telle qu'en elle-même.* Mais alors dans une solitude menaçante, aussi évidente et aussi insupportable que la solitude de l'âme, ou de l'image poétique, et qu'à chaque instant il est nécessaire, il est vital de nier pour infléchir le regard vers autrui, et relier l'œuvre au monde. Aussi bien, puisqu'il s'agit ici de théâtre, faut-il la *représenter,* c'est-à-dire la traiter non plus comme solitude, mais en fonction d'autrui. A chaque instant, il est urgent d'abandonner une des deux faces de la vérité double, pour retrouver l'autre. Car devant l'œuvre, c'est bien d'un retournement perpétuel du regard, qu'il s'agit, d'un va et vient de l'esprit et de successives négations. Que Nadal conclue à l'irrémédiable « solitude » des amants du *Cid,* Dort, au contraire, souligne qu'avec *Le Cid,* Corneille découvre « ce qu'il avait jusque là ignoré ou négligé : un lien, une époque, un monde. Un ordre ». Les deux positions critiques divergent jusqu'à faire admettre qu'elles ne considèrent pas le même objet : loin de se détruire mutuellement, leurs tracés contiennent ensemble la vérité complexe du *Cid.*

Le souci premier, et qui reste constant, de Bernard Dort, est donc de replacer Corneille dans une perspective historique réelle. Il recherche la signification profonde de son théâtre à travers le mouvement social auquel il s'intègre, et qui n'est autre que l'évolution de la notion de monarchie. Ainsi, les deux protagonistes du drame, le Héros et le Roi se confronteront-ils dans un espace de l'histoire et le drame cornélien, conditionné par le drame monarchique, en reflètera les péripéties et en supportera les conséquences. Dans cette perspective, la vie de l'écrivain, et même ses accidents, devient indispensable à la connaissance de l'œuvre.

D'une famille d'officiers royaux, bourgeoisie de robe — et Dort insiste au départ sur l'origine bourgeoise du poète en tant qu'elle n'est pas aristocratique —, Corneille

a été élevé dans le milieu traditionnellement favorable à l'absolutisme tempéré, le pouvoir royal non contesté, mais limité, et seulement par une certaine sagesse, un certain « conseil » (au sens de Tristan), celui des officiers, précisément. Or, Corneille voit bien la royauté s'affermir et s'illustrer, mais aussitôt passer de l'absolutisme tempéré à l'absolutisme illimité: les commissaires remplaceront les officiers, les courtisans et les ministres, l'ancienne pairie féodale et les Parlements. Au moment où la monarchie triomphe, elle n'est déjà plus celle de Corneille, et ce royaliste, qui se veut écrivain d'Etat, se voit réduit à figurer une certaine opposition et à se figer (poétiquement) dans cette attitude: qui, sans s'identifier à celle de la bourgeoisie janséniste [2] — Corneille n'est pas janséniste — et moins encore à l'opposition aristocratique de Retz ou de Saint-Simon, rapproche cependant le poète des grands exclus du régime et explique sa mise à l'écart: en 1670, les « cornéliens » sont des opposants. Le raidissement de l'œuvre ressemble fort lui-même à une espèce de provocation, comme si Corneille barrait la porte de la prison abstraite d'où il se refuse à reconnaître un autre ordre que le sien, et s'enfonçait systématiquement dans le labyrinthe qui le conduit à la solitude absolue, enfin conquise. On a bien l'impression qu'aussitôt que l'écarte l'ordre, ou, réellement le désordre monarchique qui s'élève, Corneille lui tourne le dos dans un refus total, orgueilleux et têtu. Il retrouve sa solitude primordiale, répète ce refus que Bernard Dort appelle: « le refus d'Alidor » (de *La Place Royale*).

Plutôt qu'aux hommes, souligne-t-il, Corneille s'intéresse à un certain ordre-humain: aussi, c'est une « dialectique entre l'existence et l'histoire » qui fonde son théâtre. Dort en esquisse alors un « itinéraire » qui prend lui-même curieusement la forme d'une construction dramatique, une véritable tragédie en cinq actes :

I. — Le jeune bourgeois, ébloui par la figure aristocratique du Héros, se métamorphose en héros éblouissant: celui des Comédies est détaché du monde, il est un héros rêvé par un bourgeois.

II. — Ce Héros, (et Corneille), découvre le monde, l'ordre réel qui est le Roi. Il se met à son service: *Le Cid, Horace*. A l'instant de l'apogée historique, 1640, souligne Dort, (et que cette date est donc précise !) le héros et le roi se confondent: *Cinna*. Univers parfait qui se met aussitôt à l'épreuve. Si le roi n'était plus roi, que resterait-il au héros ? Dieu, répond *Polyeucte*.

---

(2) Se reporter à l'analyse de Lucien Goldmann dans *Le Dieu Caché*

III. — Cependant, l'Etat se divise réellement: c'est la Fronde. L'ordre en péril, le problème qui se pose est celui de la légitimité: *Rodogune, Héraclius, Don Sanche...* Si le Roi devient tyran, l'Etat est à refaire. L'unité perdue doit être rebâtie sur le roi et le héros, qui s'affrontent et doivent être réconciliés, comme Condé avec la Cour (*Nicomède, Pertharite*).

IV. — *Pertharite* est un échec terrible. Aussi bien, la réconciliation du héros et du roi s'avère impossible: Condé-Nicomède devient un rebelle et Corneille, en 1651, se tait. Quand, en 1658, il reprend la parole sur la demande de Fouquet, c'est avec *Œdipe,* dont il fait un héros qui « s'affirme contre les dieux et pose son moi dans l'absolu ». Le pessimisme dramatique de Corneille est devenu radical. Il condamne le héros et le roi à un tête à tête éternel dans un Univers vieilli et à jamais divisé en ordres étrangers : *Sertorius, Sophonisbe...* A la fois confus et sclérosé. Le problème de la légitimité se résout en intrigues politiques (*Othon*). Le héros-roi est devenu un héros noir, fléau de Dieu: *Attila.*

V. — *Attila* aurait pu rester la conclusion de Corneille. Mais dans un univers où il est interdit d'être en même temps un roi et un homme, le héros est de trop. *Suréna* ne peut que mourir. Il meurt, mélancolique et lucide. Il n'a plus rien à faire au monde: Corneille non plus. Ainsi cet itinéraire au départ triomphant et ébloui s'achève non pas sur une catastrophe, mais sur un renoncement. Comme s'achèvera d'ailleurs le XVII^e^ siècle lui-même.

Itinéraire bien ponctué, presque trop bien et qui, dans sa logique implacable, restaure le refus d'un esprit à se laisser déborder par une Histoire qui l'a trahi. La confrontation de Corneille et de la Monarchie, double et explique celle du Roi et du Héros: explication qui reste d'ailleurs ambiguë, puisqu'à aucun moment Corneille ne s'est identifié avec ses personnages, mais à partir de laquelle Bernard Dort réussit à reconstruire l'espace dramatique cornélien dans l'espace historique qui le contient. L'œuvre y respire et résonne, c'est l'essentiel: et on aimera la concision d'un livre où la pensée reste à l'aise dans le cadre serré qu'elle s'impose: ce *Corneille* est écrit de main de maître, on n'en est pas surpris.

La tentative présentait cependant un danger (de schématisation) auquel Dort échappe, mais qu'il frôle. Celui qui guette toute explication de l'œuvre-univers à partir de l'événement, historique ou personnel. Il est bon — et pour Corneillle il était temps, et nécessaire, Dort l'a bien compris — de restituer le poète à son époque, je veux dire à sa condition d'homme parmi les autres, soumis aux mêmes instances, ému par les mêmes problèmes. Essentiel de montrer dans quelle mesure

le génie, qui ne saurait être séparé de cette Histoire qui figure notre situation commune, peut même être déterminé par elle. Mais alors, comme nous sommes obligés de choisir dans la masse événementielle, l'explication de l'œuvre se fonde en fait sur quelques circonstances, peut-être quelques anecdotes que nous isolons d'un contexte illimité, en raison de la puissance signifiante que nous leur accordons. On ne peut alors donner à l'œuvre un éclairage qui ne soit par quelque côté arbitraire : ce qui importe peu, pourvu que celui-ci reste une *proposition*. Bien entendu, la circonstance est éclairante et la relation concrète en dit toujours plus que le discours rhétorique — Tallemant beaucoup plus que Mezeray ou Vertot, les lettres, les libelles, les « histoires », beaucoup plus que les Odes officielles. Et depuis que les historiens de la littérature mettent tant de passion à dépouiller les archives secrètes et les textes enfouis, nous apprenons beaucoup : toute la coloration spirituelle du XVII[e] siècle a changé avec l'*Histoire* d'Antoine Adam. Celle du siècle envisagé comme pensée en mouvement, beaucoup plus que celle des œuvres souveraines qui le jalonnent dans leur immobilité d'étrangères. Qu'on les enrichisse d'allusions ou de coïncidences, il n'est pas toujours sûr qu'on les fasse mieux apparaître dans leur nécessité. L'hostilité de Condé à *Pertharite*, son approbation à *Nicomède* n'expliquent l'échec et le triomphe respectifs des deux tragédies que dans la mesure où elles ont quelque rapport avec l'histoire des esprits pendant la Fronde — non pas le côté « sans exemple » du théorème psychologique qu'est *Pertharite*, ni l'élan qui emporte *Nicomède*. De même, une explication de *Cinna* par « l'apogée » de 1640 pourrait bien être à postériori — ce moment d'apogée, beaucoup plus apparent sans doute, à Bernard Dort qu'à Corneille lui-même, et précisément parce que 1640 est l'année de *Cinna*. Mais on ne fait ici qu'indiquer sommairement quelques limites à l'explication de l'œuvre par l'histoire, pour mieux souligner que celle de Bernard Dort donne une solution satisfaisante au fameux problème de l'échec cornélien.

Echec qui n'est assurément pas celui d'un art, langage ou dramaturgie. Corneille n'a jamais cessé de tendre une œuvre dont il est le maître dans l'espace exact qui assure sa perfection, celle-ci fût-elle inhumaine. Il la porte où il veut qu'elle respire, fût-ce le plus difficilement. Il l'épuise, sans la relâcher ni l'abimer. Il n'a jamais décliné. Mais si son ambition fut d'exiger de son théâtre une « dimension politique », alors c'est dans cette volonté contrecarrée par le politique lui-même qu'il échoue, puisque, dit bien Bernard Dort, il « termine son œuvre contre l'Histoire, par un refus inconditionnel de celle-ci ». L'échec tragique d'un Corneille « trahi par l'Histoire » et non par son génie, reste en effet incompréhensible s'il n'est pas replacé dans son contexte social. Il figure celui d'une classe, définie par Dort comme

étant cette bourgeoisie de « compagnies », écrasée entre la Cour et les commissaires royaux. Il ne concerne pas une œuvre qui l'exprime en le transcendant. Quant à elle, elle trouve alors son accomplissement dans cette espèce d'exténuation qu'elle s'invente quand, parvenue à l'extrémité d'elle-même, dans son autonomie absolue, dans cette solitude irrespirable qui constitue sa propre « gloire », elle s'anéantit lucidement dans le soupir désespéré de *Suréna*. Et sa réussite suprême aura peut-être été d'expirer selon sa propre loi.

JEAN TORTEL.

LES ARTS

L'ART MAGIQUE

La critique d'art a mis des siècles pour s'élever aux généralités. Elle a, sans du reste les avoir épuisés, peu à peu abandonné les domaines de l'histoire et de la technique pour atteindre la philosophie de l'art. De tous les remarquables travaux des érudits et des spécialistes, ce sont des synthèses qu'attend aujourd'hui le grand public lettré. Le succès des livres de Malraux en est la preuve tangible. Mais on a pu toucher aussi dans les *Voix du silence* et dans le *Musée imaginaire,* les aberrations qu'elles peuvent amener, le caractère discutable de certaines optiques, bref le danger regrettable qu'elles font courir, malgré d'immédiates séductions, à la vision objective de l'œuvre d'art. Le programme de la collection *Formes de l'Art* n'est pas sans attirer des craintes ni appeler des objections. Les volumes sur l'art classique et l'art baroque visent des formes historiques déterminées; tandis que celui sur l'art religieux se place sous l'angle d'une position métaphysique de l'artiste, celui sur l'art pour l'art sous un angle purement esthétique. L'art magique s'oppose violemment à l'art d'imitation, non pas dans les formes, car il peut représenter très figurativement des objets, des hommes ou des animaux, mais dans son contenu. Il a un autre contenu que ses formes.

Et nous voici tout de suite au centre du problème de l'art magique, celui même de sa définition. C'est avec la grande honnêteté intellectuelle qu'on lui connaît qu'André Breton insère, au milieu de son ouvrage, l'enquête sur l'art magique qu'il a menée préalablement à sa rédaction. Les réponses des écrivains, des philosophes, des ethnologues, des artistes, des ésotéristes, des sociologues, des psychologues et des critiques d'art à Breton, si elles assurent sans aucun doute de la réalité de l'art magique, voire de son importance mésestimée jusqu'à présent, soulignent également les caractéristiques plus ou moins variables comme les contours mal déterminés et souvent mal déterminables de ce concept d'art magique. Mais ces difficultés ne sauraient arrêter à des prémisses, à des approches vagues, quelque « giboyeux » qu'ils soient. L'esprit actuel, en matière esthétique, se sent attiré par les démarches difficiles, et nul n'a contribué plus qu'André Breton à l'orientation de cet esprit contemporain. C'est donc à lui qu'il appartenait de nous montrer la nécessité aujourd'hui d'aller plus loin que la simple position d'un problème, et de tenter de tracer les frontières d'une expérience humaine et artistique dont le cours, sous des formes diverses, conscientes ou non, organisées ou non, anime encore, depuis le fond des âges, nombre d'œuvres de nos peintres ou de nos sculpteurs.

Les ethnologues ont une très stricte définition de la magie : les pratiques qui tendent à donner à l'homme un pouvoir immédiat, et efficient, sur le monde extérieur, le résultat pouvant être aussi bien spirituel que matériel. Mais alors, sous l'angle esthétique, serons-nous condamnés à ne placer, dans les vitrines d'un idéal musée magique, que les accessoires du chaman mongol ou le tupilak eskimo ? Déjà Jean Guiart de faire remarquer, dans l'enquête dont je parlais, que « magique » implique une efficience immédiate et que, dès que l'on passe par un intermédiaire mythique ou par un ancêtre, cette intervention place la création magique dans le domaine religieux. Allons-nous alors exclure de l'art magique tout l'art océanien, ou presque ? Or Breton en fait justement une des pierres d'angle de son édifice. Il est vrai que pour des raisons, semble-t-il, esthétiques — il poursuit dans l'art africain sa « plasticité cubiste » — Breton en exclut complètement (ou très peu s'en faut, une seule petite photographie) les œuvres nègres qui pourtant ne sont pas créées dans une ambiance moins magique que celles des précolombiens. A l'intérieur du monde magique — qu'y a-t-il de plus magique qu'un fétiche à clous congolais ? — va-t-on discuter des goûts et des couleurs ? L'accroc est accidentel, car Breton témoigne dans son ouvrage de l'usage le plus extensif du mot magique, tant en lui-même que dans ses rapports avec l'art.

Certes il reconnaît volontiers que le magique « ne peut passer que pour une propriété annexe, en quelque sorte passive et toute réflexe, du beau. » Et que, par ailleurs, « on peut accorder la primauté au magique sur le beau, dans un cadre qui déborde celui de l'art ». Mais, écrit-il, « certains esprits, dont je suis, ont peine à concevoir *un beau qui ne soit à quelque degré magique* ». Il s'agit, pour tenter de définir cette beauté, d'une mise au point délicate de deux notions loin d'être accordées — magie n'est pas à priori beau et beau pas forcément magique — qui rencontre tous les écueils, toutes les résistances possibles. Breton les analyse avec lucidité dans son introduction, mais il ne renonce pas pour autant à définir l'indéfinissable, à objectiver cette conception subjective dont il parle et dont il s'est fait depuis longtemps une règle intransigeante : « la beauté sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas » (L'Amour fou).

Allant du plus strict au plus étendu, André Breton englobe dans l'art magique les œuvres qui entendent une magie en exercice, les œuvres nées de la pensée traditionnelle ésotérique du Moyen-Age à nos jours, et plus généralement « toutes celles dont le pouvoir sur nous excède ce qu'on pourrait attendre de leurs moyens décelables ». Soit, pour donner un exemple de chaque catégorie, un masque eskimo, le *Jardin des délices* de Jérome Bosch et le *Mystère d'un rue* de Chirico.

Encore faut-il se garder, autrement que pour des facilités d'étude chronologique, de supposer une sorte de gradation

des trois catégories. A cet égard Breton place avec intention, à la fin des quatre-vingts planches qui terminent son livre, un trophée de tête des indiens brésiliens et une peinture sur sable des Navajos.

On doit admettre une extension certaine du mot magie pour ne pas objecter, tout au long des pages de l'ouvrage d'André Breton : pour lui magie est un principe de dépassement, mystérieux comme l'inspiration, qui donne à l'art un côté déconcertant, une « puissance insolite de choc » en rapport avec la résolution de l'énigme du monde. Dans ce sens large, on pourrait dire littéraire plus qu'artistique, l'art magique englobe, non seulement les œuvres créées à des fins magiques, mais encore des représentations symboliques, allégoriques, oniriques, fantastiques ou tout simplement insolites, depuis l'insolite matériel ou extérieur (les anamorphoses) jusqu'à l'insolite intérieur (tableaux et sculptures surréalistes). On remarquera cependant qu'à côté de la *charge* magique d'un objet de Nouvelle Guinée, la *Tempête* de Giorgione par exemple n'apporte qu'une vague ambiance d'énigme, sans aller plus loin. Et, si la religion n'était pas proscrite par principe, on verrait volontier reproduite, *pour sa magie* (enfin pour celle que j'y sens, subjectivement) la statue de Sainte Foy de Conques plutôt que la *Chaise de Gauguin,* de Van Gogh.

Le survol de l'histoire de l'art fait par André Breton en fonction de son critère magique, et les illustrations dans le texte et hors-texte, sont démonstratifs à la fois de ce beau magique si difficile à circonscrire trop rationnellement et des recherches passionnées que l'écrivain a poursuivies depuis le *Premier manifeste du Surréalisme.* L'art des primitifs. océaniens et eskimos, celui des cavernes, celui des indiens et des peuples pré-colombiens, l'art celte, Jérôme Bosch, Piero di Cosimo, Vinci, Dürer, Grunewald, Altdorfer, Grien, Arcimboldo, Caron, Desiderio, Fussli, Goya, Meryon, Gustave Moreau, Gauguin, Henri Rousseau, Munch, Chirico, Duchamp, Kandinski, Ernst, Miro, Tanguy, cette guirlande d'œuvres « de choc » mène intentionnellement, je le disais, aux dernières reproductions d'objets « sauvages ». « Face aux œuvres de cet art nous découvrons que nous sommes *perdus,* écrit Breton, qu'en nous l'essentiel, même douloureux, même contradictoire, même informe, est enseveli sous l'excès de ses conquêtes et de l'exploitation de ces conquêtes ». C'est d'une *libération sans conditions de l'esprit,* revendiquée avec lui par le surréalisme, que Breton attend que l'homme se retrouve, faisant confiance à ce principe de dépassement, à cette inspiration d'essence magique qui restaurera l'unité inconsciente du monde et confondra être et création.

PIERRE GUERRE.

L'Art magique, *par André Breton, avec le concours de Gérard Legrand, un vol. relié toile, 200 pages de texte, 150 illustrations in-texte, 80 hors-texte, dont 16 en couleurs. Prix : 3.500 francs* (Le Club Français du Livre).

DEUX NOUVELLES ÉDITIONS D'ARTHUR RIMBAUD

L'édition des œuvres de Rimbaud présentée par René Char [1] marquera une date importante dans l'histoire de la critique des textes rimbaldiens. Sans doute René Char n'apporte rien de nouveau. Il se contente d'adopter la thèse de Bouillane de Lacoste qui, on le sait, il y a deux à trois lustres, a établi, grâce à l'étude graphologique des manuscrits, l'antériorité de la *Saison en enfer* par rapport à *Illuminations*. Cette antériorité n'a pas emporté l'adhésion unanime des critiques : MM. A. Rolland de Renéville et Jules Mousquet, dans l'édition de la *Pléiade*, trouvent les arguments de Bouillane de Lacoste intéressants, mais pas assez solides pour les faire renoncer à la chronologie traditionnelle qui voit dans la *Saison*, écrite en 1873, la dernière œuvre de Rimbaud. C'est qu'en effet une certaine dimension manque aux conclusions de Bouillane de Lacoste. Il y a comme une lacune dans le développement de sa thèse. Cette lacune la rend vulnérable à des objections, au fond sans valeur, ce que j'appellerais des demi-objections, par exemple celle qui consiste à se demander si les manuscrits d'*Illuminations* étudiés par Bouillane de Lacoste contiennent le premier jet des poèmes ou constituent seulement des copies postérieures écrites par Rimbaud lui-même. Il s'agit, on le voit, d'un doute négatif ; sa force vient de ce que la construction manque d'épaisseur humaine.

Or voici que le très grand poète qu'est Char apporte cette épaisseur. Il ne s'attarde pas à peser le pour et le contre, il ne trouve pas des preuves nouvelles et décisives. Il se contente d'énoncer non pas même le fait, mais seulement sa *croyance*, à lui, René Char : « LES ILLUMINATIONS — lit-on dans l'Avertissement — ne sont accompagnées sur les manuscrits d'aucune date précise. Nous croyons qu'il convient de les situer dans leur plus grande partie, *après* UNE SAISON EN ENFER ».

---

(1) Rimbaud (Arthur). Œuvres. Texte établi et présenté par René Char. Club Français du Livre, 1957.

Singulière méthode, diront les esprits sérieux. Au vrai, méthode de poète, la seule applicable à un poète, la seule efficace. Elle repose sur l'intuition de ce qu'est en profondeur la poésie de Rimbaud. Char ne sait pas, ne peut clairement définir, ce qu'est Rimbaud pour lui. Il *sent* seulement qu'il y a, chez l'auteur des *Illuminations* un affrontement tragique : un réel inouï à la fois l'effraye et l'éblouit. Rimbaud lutte contre un obstacle gigantesque, éternellement présent dans le monde ; de cet obstacle, il ne s'écarte que pour mieux rebondir vers lui. Char le souligne avec force dans la préface.

La *Saison* dit une des phases de la tragédie, la moins neuve, la plus humanisée dans le sens de domestiquée, celle où l'homme exorcise ses démons intérieurs. A strictement parler, on ne peut évoquer l'influence de Baudelaire, car la *Saison* est une œuvre originale, écrite par un génie qui ne doit rien qu'à soi-même. Néanmoins, quoique en un sens très large, elle prolonge la tradition baudelairienne. « Baudelaire — écrit très bien Char — est le génie le plus *humain* de toute la civilisation chrétienne. Son chant incarne cette dernière dans sa conscience, dans sa gloire, dans son remords, dans sa malédiction, à l'instant de sa décollation, de sa détestation, de son apocalypse ». La *Saison* se situe dans cette période où un monde agonise. Dans *Illuminations*, Rimbaud dépasse ce stade : il « est le premier poète d'une civilisation non encore apparue, civilisation dont les horizons et les parois ne sont que de pailles furieuses ». « Pailles furieuses » à la fois futures et inexorablement présentes, comme si Rimbaud voulait *hic et nunc expier* — le mot est dans le texte de Char — une réussite qu'il ne connaîtra jamais.

Dans cette perspective, les querelles entre érudits sont largement dépassées. L'antériorité de la *Saison* n'est plus une question de fait : c'est une *question de droit*. Elle est exigée par l'essence même de la poésie rimbaldienne.

La portée de ce qu'on appelle la fuite de Rimbaud se trouve aussi modifiée. Il ne s'agit plus d'une sorte de coup d'état. Char le dit très nettement et d'une manière qui paraît définitive : « Nous osons croire qu'il n'y eut pas rupture, ni lutte violente, l'ultime crise traversée, mais interruption de rapport, arrêt d'aliment entre le feu général et la bouche du cratère, puis desquamation des sites aimantés et ornés par la poésie, mutisme et mutation du Verbe, final de l'énergie visionnaire, enfin apparition sur les pentes de la réalité objective d'*autre chose* qu'il serait, certes, vain et dangereux de vouloir fixer ici ».

Toujours Char, dès qu'il pénètre profondément dans l'œuvre ou la vie de Rimbaud, rencontre un *Inconnu-Obstacle*, quelque chose d'inexplicable, contre lequel l'auteur de la

Saison a lutté, en même temps que, d'une certaine manière, il s'en est fait le complice. Et il n'est pas indifférent que Char incarne et symbolise cet *Obstacle* essentiel dans la personne de la Mère, « cette mère-mort » qui a mis son fils au monde « dans un berceau outrecuidant entouré de vigiles semblables à des vipéreaux avides de chaleur ».

Des lettres de Madame Rimbaud sont reproduites à la fin du volume. Certains s'en étonneront. De prime abord, j'ai trouvé ces pages complètement dénuées d'intérêt. Avec un luxe surabondant de détails, elles expliquent les soins que Madame Rimbaud prend du caveau de famille. Pour ma part, j'aurais préféré insérer les deux lettres que la mère du poète adresse à Izambart en 1870 et plus encore celle destinée à Paul Verlaine, le 6 Juillet 1873, quelques jours avant le drame de Bruxelles. Un moralisme sec et borné s'y étale. Ces documents disent clairement l'atmosphère étouffante dans laquelle vécut et contre laquelle s'est révolté Rimbaud.

Mais une réflexion plus profonde justifie le choix de Char et en éclaire la portée. L'obstacle qui, à chaque pas, arrête Rimbaud ne se délimite pas. Ce n'est ni le moralisme, ni le catholicisme, ni telle ou telle organisation sociale ou option politique. A le qualifier de métaphysique, on n'ajoute aucune précision. On se rapproche cependant de ce qu'est l'intuition centrale, pivot de l'expérience rimbaldienne. « *La vraie vie est absente — Nous ne sommes pas au monde* ». Or Madame Rimbaud, telle qu'elle apparaît dans les trois lettres que Char reproduit, incarne très bien le lieu géométrique où la Vie et la Mort, dans une tragique osmose, échangeraient leur essence. Et Rimbaud participe à cette gigantesque osmose, en même temps qu'il se révolte contre son caractère inéluctable, et surtout contre sa scandaleuse irrationalité.

La lutte que soutient le poète est donc dirigée contre soi. Rimbaud le sait très bien : la pierre d'achoppement c'est d'abord lui-même en tant qu'il porte en lui la Mort, ce scandale majeur. Il n'en a pas moins toujours lutté contre les conséquences mineures de ce scandale. De là, sont nés ce qu'on appelle les mythes de Rimbaud. Que ces mythes soient d'une importance très secondaire et que « *Rimbaud le Poète* » absorbe n'importe quelle qualification parce que, comme le dit Char, « cela suffit, cela est infini », c'est l'évidence même. Cependant Rimbaud s'est dressé contre la Vie-Mort avec trop de véhémence et de lucidité pour ne pas s'être un peu compromis, un jour ou l'autre, avec telle ou telle option particulière. Les mythes auxquels l'œuvre de Rimbaud a donné naissance viennent très paradoxalement de ce que cette œuvre est au-delà de n'importe quel mythe. Char, peut-être, ne se rend pas compte de ce paradoxe et minimise la portée

de la prolifération mythique autour de Rimbaud. Etiemble, par contre, en fait une chose morte parce que coupée de ses racines; son « labeur de ramassage », écrit très justement Char, « n'ajoute pas deux gouttes de pluie à l'ondée, deux pelures d'orange de plus au rayon de soleil qui gouvernent nos lectures ».

Le fait que Rimbaud ait engendré des mythes m'amènerait à classer ses œuvres d'une manière un peu différentes de celle qu'adopte Char. Je tiendrais davantage compte du contenu explicite de certains poèmes ou de certaines proses. Par exemple, je daterais *Un cœur sous une soutane* plutôt de 1870 que de 1871. Le manuscrit, en effet, appartenait à Izambart: une lettre de Verlaine du 20 Janvier 1888 à son éditeur Vanier en fait foi. Or Rimbaud l'a donné à son professeur lorsque celui-ci était encore à Charleville, c'est-à-dire en 1870. Si l'œuvre avait été écrite en 1871, l'adolescent l'aurait envoyé à Izambard dans une lettre; cette lettre, ou bien le destinataire l'aurait précieusement gardée avec le manuscrit, et dans ce cas elle nous serait parvenue, ou bien elle aurait été perdue et Izambard aurait signalé cette perte. Mais surtout *Un cœur sous une soutane* relève, d'un anticléricalisme qui, pour être très violent, n'en est pas moins assez superficiel. Or, en 1871, les idées et sentiments de Rimbaud deviennent plus profonds, acquièrent une dimension nouvelle et se rattachent à ce qui est la métaphysique proprement rimbaldienne, celle du « Cœur volé ». Dans *Un cœur sous une soutane,* on ne saurait relever trace de cette dimension.

Le cas de *Bethsaïda...* est plus délicat. Le manuscrit est écrit au recto d'un feuillet dont le verso porte un brouillon de la *Nuit de l'Enfer* intitulé *Fausse Conversion:* les écritures ne se suivent pas et le feuillet a pivoté haut en bas. Rimbaud semble avoir utilisé pour le brouillon de la *Nuit de l'Enfer* une feuille déjà écrite au recto. D'autre part, la page où se trouve *Bethsaïda...* commence par ces mots « *demandent grâce au jour* ». Il y a ensuite un petit interligne, puis le texte de *Bethsaïda...* Ce poème en prose faisait donc suite à un autre poème en prose qui ne nous est point parvenu. Très certainement il s'agit d'une de ces « *histoires atroces* » dont Rimbaud parle à Ernest Delahaye dans une lettre expédiée de Roche en Mai 1873. *Ces histoires,* on le sait, étaient destinées au « *Livre païen, ou Livre nègre* », c'est-à-dire à la *Saison en enfer.* La très grande majorité a émigré pour constituer *Illuminations.* Mais certaines, d'avoir été conçues et écrites soit un peu avant la *Saison* soit en même temps, ont un ton différent des autres « illuminations »: elles gardent la nostalgie de ce qui est humain; un certain regret se fait jour, comme si Dieu et l'homme — car, au fond, pour Rimbaud, leur sort est lié — gardaient encore des chances. Tel serait le cas de *Bethsaïda...* Le sens du texte est au

carrefour entre les tendances qui se font jour dans la *Saison* et celles d'*Illuminations*. Dieu n'est pas encore mort puisqu'il assiste à un miracle : mais ce miracle n'est pas son œuvre : il est celle de l'homme en révolte contre le divin, révolte dérisoire d'ailleurs, car le Paralytique regrette et son coup de force et l'impuissance de Jésus. Char place *Bethsaïda...* avant la *Saison*. Je mettrais ce poème de préférence entre la *Saison* et *Illuminations*. Les données du manuscrit justifient le classement adopté par Char, tandis que l'étude graphologique faite par Bouillane de Lacoste est en faveur d'une date postérieure à la *Saison*.

L'édition des *Œuvres* de Rimbaud au Club français du livre susciterait encore de nombreuses réflexions. En particulier, il faudrait louer Char d'avoir nettement séparé des poésies de 1870 et de 1871 les poésies écrites en 1872, réservant aux dernières « le titre majeur de POEMES ». L'année 1872 fut en effet très particulière pour Rimbaud. Superficiellement, c'est l'année où Verlaine influence son cadet. Mais c'est aussi l'année où — comme le dit Char — le génie de Rimbaud, « avant les proses des *ILLUMINATIONS*, atteint sa plénière et mystérieure expression ». Le paradoxe est que Verlaine révèle un des aspects du génie de Rimbaud. J'appellerais volontiers cet aspect les fiançailles du bonheur. *Illuminations* en garde quelques échos, notamment dans les féeries. Mais très vite, chez Rimbaud, cette tendance s'atrophie : elle n'a pu supporter son incarnation dans un monde objectif et complètement deshumanisé. L'étude graphologique menée par Bouillane de Lacoste confirme l'isolement des poésies de 1872 qui constituent un îlot particulier et *privilégié* dans l'œuvre de Rimbaud, une sorte d'île du bonheur.

On le voit : les problèmes critiques soulevés par l'œuvre de Rimbaud ne se réduisent pas à des querelles d'érudits. C'est le cas de reprendre ce que Pascal disait des rapports de la science et de la foi : un peu d'érudition éloigne de la poésie ; beaucoup d'érudition ramène vers la poésie, vers ce qui est, selon l'expression de Char, son « bien décisif et à jamais inconnu [...], son invulnérabilité ».

●

A son tour, le Club du meilleur livre publie les *Œuvres* d'Arthur Rimbaud [2]. L'édition est présentée par Antoine Adam, tandis que Paul Hartmann a revisé le texte.

---

(2) Rimbaud (Arthur). *Œuvres*. Présentation d'Antoine Adam, texte révisé par Paul Hartmann. Club du Meilleur Livre, 1957.

Les intentions de M. Adam sont aussi claires que précises : « Maintenant que les mythes formés autour de Rimbaud ont révélé leur sottise ou leur imposture, il reste à retrouver la véritable signification de sa vie et de son œuvre, il reste à décider surtout s'il mérite de garder dans l'histoire de notre poésie, la place éminente qu'il a, depuis le début de ce siècle, occupé ». C'est se placer dans la perspective d'Etiemble, perspective diamétralement opposée à celle de René Char.

Le résultat est assez décevant. Pour M. Adam, « retrouver la véritable signification » de la vie et de l'œuvre de Rimbaud consiste en une double démarche. D'une part, M. Adam recense les thèmes qui forment le contenu matériel des poèmes rimbaldiens ; il les classe sous trois étiquettes ; les expériences du Voyant, l'illuminisme social, la doctrine du nouvel Amour. Admettons le classement, encore qu'il soit choquant de mettre sur le même plan ce qui est une simple matière un peu accessoire — l'illuminisme social — et le noyau central des tentatives de Rimbaud, le Voyant, la réinvention de l'Amour. Mais déjà cette réserve ouvre la voie à l'objection principale. M. Adam n'indique pas comment ces thèmes se rejoignent, quelle est leur unité vivante, existentielle, s'il y a entre eux une hiérarchie. C'est que le critique est resté à la superficie. Parions que M. Adam, comme M. Etiemble, travaille sur fiches, et les fiches, on le sait, ne conduisent jamais à des synthèses.

La seconde démarche de M. Adam n'est guère plus heureuse. Elle consiste à rechercher les « sources » des poèmes de Rimbaud, en vue, bien entendu, de les *expliquer*, c'est-à-dire de les détailler sous les yeux du lecteur. M. Adam est ainsi amené à reculer la date d'*Illuminations*, jusqu'en 1877, avec, il est vrai, un point d'interrogation, sans doute pour amortir le choc, et aussi pour exorciser les déclarations de Verlaine [3]. Mais que pèsent ces déclarations auprès d'une exigence de clarté sans risque ni angoisse ? Car certains poèmes « n'ont peut-être de sens que si nous acceptons de les expliquer par le souvenir des grandes randonnées de Rimbaud aux Indes Néerlandaises ou dans les pays scandinaves ». Quant aux autres poèmes, les lectures de Rimbaud peuvent en expliquer quelques-uns. *Génie* s'inspire

(3) Rappellons quelques déclarations de Verlaine. Lettre de Verlaine à Delahaye, Stickney 1er Mai 1875 : « Rimbaud m'ayant prié d'envoyer pour être imprimés des « poèmes » en prose siens, que j'avais, à ce même Nouveau, alors à Bruxelles (je parle d'il y a deux mois) j'ai envoyé (2 frs 75 de port !!!) illico (...) ». « Le livre que nous offrons au public fut écrit de 1873 à 1875, parmi des voyages tant en Belgique qu'en Angleterre et dans toute l'Allemagne » (Préface de la première édition d'*Illuminations* 1886. — « On le voit, Rimbaud, en Février 1875, très correct, fureteur de bibliothèques, en pleine fièvre « philomatique », comme il disait, à Stuttgart, où le manuscrit des *Illuminations* fut remis à quelqu'un qui en eut soin ». (*Les Hommes d'Aujourd'hui*, 1888).

« directement d'une page de Michelet », *Phrases* d'une pièce de *La Bonne Chanson,* et *Barbara* d'un poème en prose d'A. Béghin paru dans l'*Artiste*.

Et après, dira-t-on ? En quoi ces « explications » enlèvent-elles ou ajoutent-elles quelque chose au génie de Rimbaud ? C'est ici que M. Adam triomphe. Rimbaud n'est véritablement génial que parce qu'il a su recréer ces emprunts, donner une forme très belle, splendide, à ce que la vie ou les livres lui ont apporté. En un mot, ce qui reste d'*Une saison en enfer,* d'*Illuminations* ce sont des images des rythmes, un langage. Ce langage, M. Adam le caractérise très bien en notant que Rimbaud se fait « une habitude de livrer à l'état brut les images qui s'associent en lui, sans prendre la peine de rien dire qui en éclaire pour nous les rapports ». Et si Rimbaud est l'inspirateur de la poésie contemporaine, il faut l'attribuer précisément à ce fait qu'il escamote les rapports entre images et ainsi parvient à une vision directe. Mais cette manière de supprimer ce qui est logique n'est pas un simple artifice de rhétorique, bien qu'en fait elle soit le ressort des arts du langage: elle tient au dynamisme propre de l'écrivain, aux raisons qui le poussent à écrire. A chercher ces raisons, on rencontre, ou au moins on frôle, « les prétendues révélations de l'eau-delà » que condamne en se moquant M. Adam, sans faire les distinctions nécessaires parmi les « exégèses extravagantes »; quelques-unes ont dit de grosses sottises, mais la plupart essayent de retrouver l'expérience vécue, livrée et trahie à la fois dans et par le langage. Qu'elles échouent c'est certain, et même normal, devant ce qui est et reste un mystère. Mais M. Adam est-il sûr qu'elles n'en retiennent pas quelques étincelles d'or ? A vouloir démythier trop systématiquement Rimbaud, on se ferme son œuvre et on n'en retient que ce qui est superficiel.

Aussi, M. Adam ne tire-t-il aucun parti fécond de ses idées même les meilleures. Il s'est penché sur l'année 1872 que les critiques négligent en général, et il s'y est penché avec attention et intelligence. Il a prononcé le mot « quiétisme » comme caractérisant cette période. Je le crois très juste et décrivant très bien le climat existentiel dans lequel à vécu Rimbaud pendant l'anné-Verlaine, année qui fut aussi celle de la débauche et de la drogue [4]. Rapproché du terme « satanisme » que, plus superficiellement, M. Adam accole à la *Saison,* le quiétisme de 1872 pouvait amener le critique à une synthèse intéressante. N'est-ce pas, en effet, le sort des mentalités à la fois mystiques et très strictement rationalistes, comme celles de Rimbaud, d'osciller entre la complaisance et la révolte ?

(4) Il est mieux de parler de quiétisme que de fiancailles du bonheur car l'expérience de Rimbaud est à base de complaisance et de nostalgie.

Quant à l'apparat critique, il serait très suffisant pour une édition qui ne se piquerait pas de prétentions scientifiques si hautement affichées. Mais, quand on ne parle que de science, et de critique, il est choquant de ne pas justifier les corrections et surtout le classement adopté pour les poèmes *Illuminations*. Il aurait fallu aussi dater, ou essayer de dater, *Un cœur sous une soutane*. Après les déclarations si péremptoires de M. Adam, de telles lacunes sont plus qu'étranges.

Faut-il encore paraphraser Pascal ? La vraie critique — et c'est celle du poète René Char — se moque de la critique.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

PLAISIR AU POEME

VERS L'ARBRE-FRÈRE AUX JOURS COMPTÉS

Lorsque j'ai lu pour la première fois, quand j'avais quatorze ans, l'anecdote célèbre de La Fontaine, — qui s'en allait demandant à tout le monde: « Avez-vous lu Baruch ? C'était un grand génie », — je me rends compte à présent que j'ai reçu sans m'en douter l'une des initiations principales qui m'ont fait aimer la poésie comme je crois qu'elle doit l'être.

La Fontaine, à travers l'anecdote, a d'abord atteint son objectif, au moins pour moi: j'ai voulu connaître ce Baruch et le lire; et, jusqu'à ce que j'aie mis la main sur une Bible, j'ai cherché, non pas ce qu'était Baruch (une note me l'avait dit) mais ce qui pouvait dans le texte du petit prophète avoir donné ce choc à La Fontaine. Et c'est encore aujourd'hui matière à longues réflexions de penser que La Fontaine, dont l'esthétique poétique était celle des *Fables* et des *Contes*, a trouvé quelque chose qui le saisissait dans les quelques pages de Baruch, absolument sans rapports avec ses goûts propres et ceux de son temps.

Malgré tout ce que j'ai lu de désorientant, je persiste à croire à l'existence de la poésie parce que, de temps en temps, je continue de recevoir aussi ce choc; avec l'impression d'être en face d'un texte à chaque fois presque sans commune mesure avec des dizaines d'autres, apparemment presque pareils, et lus par habitude. Ainsi ce quatrain de Char, qui ouvre les *Poèmes des deux années* (1953-1954) :

VERS L'ARBRE-FRÈRE AUX JOURS COMPTÉS

Harpe brève des mélèzes,
Sur l'éperon de mousse et de dalles en germe
— Façade des forêts où casse le nuage —,
Contrepoint du vide auquel je crois.

Naturellement, c'est toujours Char, saisissant d'émotions ténues et puissantes, arrêtées et fixées pour nous dans le moment de leur plus contagieuse communicabilité. Mais comme je me défie de moi-même, de cette préférence qui peut être une étroitesse, et même une injustice (et comme, d'autre part, je reviens sans cesse à cette sorte de poèmes préférés) je ne cesse de me les expliquer, de me les justifier. Pour moi, ce petit poème est depuis la première seconde où je l'ai lu un instantané de moyenne montagne (comme les alpinistes n'en écrivent pas souvent). N'enfermons pas Char dans ses paysages méditerranéens : *Feuillets d'Hypnos,* et d'autres œuvres après celle-là sont toutes semées d'images de montagnes, de torrents, de glaciers même. C'est de Char aussi qu'est ce verset, qui pourrait servir d'épigraphe à tant de volumes d'alpinistes obsédés de leur impuissance à nous transmettre le secret de l'exaltation qui les récompense : « Tu nous menas de roc en roc, *jusqu'à cette fin de soi qu'on appelle un sommet* » (*Les matinaux*).

Un rideau de mélèzes, un éperon de roc allant finir en à-pic : *contrepoint du vide auquel je crois,* dit Char. (Le vide le mène à la pensée de la mort, qui fournit la basse continue de sa méditation. Ce dernier vers a la fermeté très appuyée d'un *credo,* souvent affirmé par le poète pour qui « *la mort n'est qu'un sommeil entier et pur...*) Malgré le titre (*L'arbre-frère* est ainsi nommé parce qu'il est mortel aussi, parce qu'il est *l'arbre aux jours comptés*), le poème n'est pas centré sur cette méditation de la mort. En contrepoint, la mélodie principale du poème est dans les trois autres vers, où se trouve saisi le plaisir aigu de se sentir exister seulement, né d'un regard posé sur la montagne : toute la vie est là, dit le poète, d'autant plus possédée qu'elle est en même temps sentie comme menacée.

La poésie ne remplace pas le monde, — elle parle de lui, pour ceux qui le connaissent, inextinguiblement. Qui n'a jamais vu de mélèzes errera dans les labyrinthes de la phonétique (il apercevra peut-être, observation juste, mais inutile, que ce premier vers est fait comme deux mesures d'une valse lente), il entreverra peut-être, il ignorera pourtant la poésie de ces quatre mots, — jusqu'à ce que les quatre mots du poète le poussent à vouloir enfin voir aussi des mélèzes. N'importe qui dira : pourquoi, *harpe* ? Parce que le vent joue dans les branches des mélèzes. Pourquoi, *brève* ? Parce qu'il s'agit d'une musique légère, de souffles, souvent interrompus. Je crois que celui-là ne sait presque rien du vers de Char, il ne sait pas que le mélèze est le plus léger, le plus aérien des conifères, il n'a pas vu les fins rameaux verticaux retombants tout constellés d'aiguilles courtes d'un vert aussi tendre que celui de la plus tendre petite herbe ; il n'a pas vu, j'allais dire : les gestes, — les mouvements lents,

flexueux, arrondis, comme de longs doigts de mains d'aveugles, de ces longs rameaux au moindre souffle; car le mélèze est l'arbre des lisières, et des clairières. Telle est la plénitude du vers de Char, pour ceux auxquels il sert de souvenir.

L'éperon de mousse et de dalles en germe est une ligne du paysage, qui parle sans commentaires (pourquoi des *dalles en germe* ? Je ne sais pas. Peut-être parce que le roc feuilleté de l'éperon fait par avance imaginer les dalles que l'érosion finira par en tirer ? De toute façon, je crois que ces trois mots sont le seul point trouble de ce petit poème si limpide) [1]. *La façade des forêts où casse le nuage*, au contraire, instantanément, nous retransporte dans nos sensations de montagne: nous sommes de nouveau là, sur les pentes, où les nuages ont ce comportement si dépaysant pour l'homme des plaines, s'animent, épousent les formes, rampent, franchissent les rebords, descendent, coulent, et cassent sur le front d'une ligne d'arbres comme une nappe de liquide sur une marche d'escalier.

Mais avant de s'être dit tout cela, le lecteur a déjà reçu toutes ces richesses. Il suffira toujours, après coup, de montrer qu'elles y sont bien, que la poésie n'est pas une illusion d'optique linguistique.

Aimer n'importe quel poète, c'est être toujours capable de ces ressaisissements, de ces surprises inactuelles. (Et pour ma part, je suis toujours étonné que tant de critiques ne parlent d'une œuvre, n'en citent des poèmes qu'une fois pour toutes, dans le premier compte rendu qui signale la parution du volume. Ensuite, on n'y revient presque jamais).

On me dira que c'est enfermer la poésie dans une étroite définition: de rares moments souverains, souverainement saisis, et dits. Non, ces quatre vers ne jugent ni ne condamnent aucune autre poésie: tout au plus enseignent-ils que tout poème, soit qu'il saisisse une émotion presque insaisissable, soit qu'il décrive un lieu, soit qu'il raconte un fait, même un fait politique, doit posséder la même espèce de pouvoir sur nous que ces quatre vers. Ces quatre vers m'aident à lire de longs poèmes. Et sans sortir même de

---

(1) Pourquoi vouloir *expliquer* ? diront les tenants de la thèse selon laquelle il ne faut jamais expliquer la poésie, qu'elle se sent, qu'elle se pénètre ineffablement, etc, etc... Je leur signale le cas du traducteur, *qui ne peut pas faire semblant de comprendre*. Voici comment William Carlos Williams a traduit ce petit poème :

To friend-tree of counted days
Brief harp of the larches
On mossy spur of stone crop
— Façade of the forest
Against which mists are shattered —
Counterpoint of the void in which
I believe

(René Char, *Hypnos waking*, Random house éditeur, New-York, 1956).

l'œuvre de Char, qui ne soutiendrait dans l'abstrait qu'elle justifie totalement la fameuse théorie de Georges Bataille sur les *instants souverains* ? Et la plus fameuse théorie de Paul Valéry (selon qui, pour devenir pure, la poésie s'est progressivement séparée de tout ce pour quoi la prose eût suffi comme véhicule) ? Le corollaire de ces deux thèses, c'est qu'il ne peut plus y avoir place aujourd'hui pour une poésie qui soit un récit, pour une poésie narrative, à la Victor Hugo par exemple. Quand on ne sait pas vraiment ce qu'est la poésie, on peut prouver, naturellement, que *L'Iliade* n'est plus depuis longtemps possible (à preuve *La Henriade*) ; ou *Le mariage de Roland, Le petit roi de Galice* (à preuve l'affreux poème de Sully-Prud'homme sur l'ascension de l'aérostat de Tissandier). Mais je connais dans *Les Matinaux* (volume de Char publié depuis cinq ans) tel poème qui reste un chef-d'œuvre inconnu de René Char, poème uniquement fait d'un récit, qui est une histoire et qui est de l'histoire, en même temps qu'une espèce de prodigieux roman comme les auteurs de *science-fiction* n'en écrivent jamais. J'ai lu, j'ai relu ce poème, et je peux dire : vous qui avez lu *Les Matinaux,* avez-vous lu vraiment *Les inventeurs* ? Ces deux pages font déjà partie de la *Légende du* XX^e^ *siècle.*

GEORGES MOUNIN.

LA POESIE

LE ROMAN INACHEVE, poème, par ARAGON (*Gallimard*).

Si Victor Hugo irrite, c'est à cause de sa présence perpétuelle, de l'indiscrétion d'un moi qui ne laisse jamais en repos. Une parole toujours en premier plan, tout entière à se montrer, trop certaine d'éblouir. Le parleur sûr de son coup est agaçant. Désinvolte, émouvant, riche comme une rime, agile comme une strophe bien faite, il a beau jeu de se contredire. Il a toujours raison, puisqu'il parle. Illusioniste, paradeur, avaleur de flammes. Oui : mais au moment où on est prêt à secouer cette défroque, soudain c'est le suaire soulevé, une lueur étrangle la nuit. Ou bien quelque objet posé sèchement dans son espace prend soudain l'envergure d'une constatation.

Comme quelqu'un qui cherche en tenant une lampe... ou bien : *L'enfant avait reçu deux balles dans la tête.* On le croit. *Ma vie ayant été triste et funèbre, en somme...* : on le croit. Quelque chose, une angoisse, une vérité monte à la gorge. Le cœur entre en jeu. Impossible de nier sa venue. Puissance de la parole que rien d'autre ne justifie que cet afflux.

Au hasard :

Plus tard, plus tard, on dira qui je fus
J'ai déchiré des pages et des pages
Dans le miroir j'ai brisé mon visage
Le grand soleil ne me reconnaît plus.

Aragon — ai-je dit Hugo ? — je n'ai pas, alors, envie de le discuter. D'ailleurs, si on commençait... Bien sûr, derrière sa parole, on ne cesse d'entendre d'autres voix, une multitude assimilée, car en un sens, il est le poète du déjà dit. Bien sûr aussi, un critique agacé par une virtuosité impardonnable, est méchamment heureux de lui renvoyer ses mauvais poèmes, bien faits, à la tête. Et c'est vrai qu'il y a de mauvais morceaux dans *Le Roman Inachevé.* Mais le poète le sait : mieux que n'importe quel critique. Il les a voulus ainsi, et il avait ses raisons : extra-poétiques, naturellement. Si bien que le critique n'est pas obligé de les retenir, ni Aragon de prendre en considération sa critique. Une discussion entre eux, quelque dialogue même, n'est guère possible.

Serait-elle utile ? Aragon s'impose. Non seulement par quelques strophes qui parviennent à la limite du chant anonyme et restaurent instantanément (si on se laisse prendre et il est impossible de se refuser) des valeurs affadies, une espèce de mussetisme et la primauté poétique du sentimental. Mais encore il s'impose par une action verbale dévorante, par un jeu à la fois conscient et involontaire, systématique et prodigieusement libre. Toréador sublime, le poète, qui n'oublie pas un instant de composer la perfection de ses gestes, met négligemment à mort une bête qui tend le cou. L'heure de vérité ne cesse pas de sonner (si bien qu'on risque de ne plus l'entendre).

Un danger menace un tel langage : c'est qu'on s'habitue trop vite à un triomphe perpétuel et qu'il apparaît facile. Je ne sais plus qui, disait que dix mille vierges nues font moins d'impression qu'une seule. Aragon lance tant de fusées qu'on ne compte plus que celles qui n'éclatent pas. Car le lecteur est toujours de mauvaise foi.

Aragon nous provoque constamment, comme pour nous inviter à le suivre, quand il sait très bien que nous, on se casserait les reins à tenter ces exercices transcendants où il est impossible de le prendre en défaut. Assez sûr de lui pour nous avertir quand il joue sur Apollinaire (ou quand il fredonne sur l'harmonica : *J'aurai dit traderidera comme personne...*), nul autre que lui ne saurait rester lui-même en refaisant Musset. Mais c'est aussi, retrouvé avec une aisance souveraine, le grand pas claudélien. Et aussi, retrouvé à travers Desnos et les plaies transcendées d'une jeunesse intarissable, Aragon lui-même, le jeune héros d'*Anicet* et du *Paysan de Paris,* qui paraît ressusciter dans une des plus belles proses surréalistes qui ait été écrite.

O forcené qui chaque nuit attend l'aube et ce n'est que l'aube une aube de plus une pâleur qui s'installe et la fatigue et tout ce qu'on s'était imaginé de folie et de lumières s'évanouit dans ce sentiment de lassitude ô forcené qui se débat chaque nuit dans les lieux communs qu'il s'est construit les dilemmes abstraits les chants sourds qui peuplent l'âme de fantômes de fontaines...

Des ombres se lèvent : et peut-être *Le Roman Inachevé* n'est-il que le concert de ces ombres. Mais elles sont aussi bien la mienne que la tienne : ce sont celles de notre temps. Ce poème est l'histoire de quarante années, et pas seulement l'histoire d'un homme. La part d'échec qu'il contient, la part de désespoir, n'appartient pas seulement à Aragon, dont la véritable grandeur (pareille à celle de Hugo) est de dépasser sa cause personnelle pour la faire coïncider avec un destin commun. Ce n'est ni le glorifier, ni l'amoindrir que lui reconnaître cette situation exceptionnelle. De même que nous n'avons ni à glorifier, ni à rabaisser notre propre histoire ; car s'il est difficile de trouver parmi nous quelqu'un qui ne se soit pas trompé, ou qui ne se soit pas laissé tromper, du moins les hommes de bonne volonté n'ont pas manqué et on peut être à la fois de bonne volonté et aveuglé. Mais à une voix responsable, qui se veut et se dit telle, qui ne supporte pas l'indifférence, et mal la contradiction, on ne saurait ôter une parcelle de la vérité qu'elle a proférée, pas plus qu'elle-même ne peut rester étrangère à ses erreurs. Impitoyablement lié à lui-même, Aragon reste à

chaque instant au niveau exact de tout son triomphe et de tout son échec. Il l'a voulu ainsi, c'est lui qui se mesure et se désigne.

On n'insistera jamais trop sur la lucidité d'Aragon. Elle fait l'unité dramatique d'un livre qui semble composé de réminiscences éclatantes. Finalement, et en vertu même de la contradiction qui le soulève, et qu'Aragon abolit seulement dans l'amour, il ne ressemble à aucun autre. Son appel est à la fois une plainte et une affirmation, un cri de douleur et un acte de volonté. Chaque homme a sa façon à lui de se pencher sur son passé. A aucun moment Aragon ne se renie, ni ne s'abandonne. Il est las, et qui ne le serait, à sa place ?

Vint mil neuf cent cinquante-six comme un poignard
sur mes paupières.

Tout ce que je vois est ma croix, tout ce que j'aime
est en danger.

Et sans toi je n'aurais été que l'homme qui reçoit
des pierres...

On entend ricaner quand le lutteur avoue sa fatigue, le triomphant quelque désarroi. Devant le poème blessé, une telle attitude n'est pas permise. Le communiste Aragon, le champion d'une esthétique, restent sous le regard de l'histoire, politique ou littéraire. Mais quand le poème appelle, on n'écoute que lui.

JEAN TORTEL

FEDERICO GARCIA LORCA, par J.-L. Schonberg (*Plon*).

A peine connu à l'étranger, F.-G. Lorca est entré dans la légende. Et, depuis, aucune étude importante n'a été faite en France sur l'homme et sur l'œuvre. L'ouvrage de J.-L. Schonberg vient combler cette lacune. Faut-il regretter les investigations approfondies de l'auteur pour percer la personnalité vraie du poète et les circonstances mystérieuses de son assassinat ? Il déplaît qu'un poète soit ramené à ses mœurs, et une mort à de louches vengeances profitant d'une haine politique. Au cours des pages, probantes sans doûte, de J.-L. Schonberg, on se prend à regretter qu'un poète soit traité sans ménagements, il semble presque sans amour. La vérité a de sottes exigences, mais faudrait-il alors prôner les « vies imaginaires » ? Partout où il ne juge pas, le livre est plein de renseignements précieux et précis sur chacun des recueils de vers et chaque pièce de théâtre de Lorca. En plus d'un passage, l'auteur témoigne d'une vue rétrograde sur la poésie, qui estime nécessaire d'expliciter toutes les images, qui passe Lorca et sa poésie à travers un tamis froid. Pourtant, le livre est intéressant et, les transpositions nécessaires étant faites, éclaire souvent les œuvres du poète espagnol.

P. E.

LES QUATRE TEMPS, suivi de **L'IMITATION SENTIMENTALE**, par JACQUES BARON (*Seghers*).

Jacques Baron fut, au temps de *L'allure poétique*, l'Eliacin du Surréalisme ; rien aujourd'hui, en dehors de quelques tics d'écriture ne rappelle ses origines. A vrai dire Baron est inclassable. De toute façon il n'a jamais pratiqué la poésie en tant qu'expérience psychologique ou verbale, mais a tout simplement vécu en poète, reflétant les diverses alternances de nonchalance et d'angoisse d'un tel style de vie. En fin de compte, c'est le plaisir qui chez lui l'emporte. Cet épicurien de l'inconscient n'a jamais consenti à l'hallucination systématique, encore moins cultivé la fantasmagorie de l'horreur. C'est au fond en dépit d'une inquiétude sous-jacente presque toujours transcendée par un jeu esthétique un dilettante à inclination élégiaque : ç'en est assez, bien paradoxalement ! pour en faire une sorte de poète maudit à une époque où le puritanisme commun à toutes les idéologies à la mode a pratiquement renversé l'échelle des valeurs. En nous présentant une série de poèmes écrits entre 36 et 53, « et il s'en est passé des choses... » remarque-t-il non sans humour, Baron entend nous proposer « *l'histoire d'un homme qui se demande continuellement ce qui se passe et qui ne trouve pas de réponse satisfaisante, ni en lui-même, ni au dehors* ». On appréciera particulièrement la verve apollinarienne des « Biens de ce monde », surtout le mouvement final. La jonglerie verbale, le bonniment, le calembour soulignent une mélancolie foncière :

O le logique myrte. O la mythologie
Ils ont mangé tes feuilles vertes et les dents
De leurs fils furent agacées Elégie
Fais-moi rire et pleurer mais fais-moi un enfant

« Les grenouilles du Barada » et « Le salut éternel », plus particulièrement ce dernier texte, nous révèlent un Baron à la fois désabusé et cependant plus soucieux de certitude qu'autrefois. Comme ceux des *Quatre temps* les poèmes de *L'Imitation sentimentale* brassent ainsi les plus minces anecdotes et les souvenirs essentiels, la gouaille la plus échevelée et l'examen de conscience, un exotisme souvent de commande et une sorte de fidélité terrienne. J'aimerais pouvoir citer des passages significatifs, mais les méandres de cette pensée en images, de cette rhétorique des sensations sont si complexes, si enchevêtrés avec leurs récurrences de thèmes qu'il est difficile de choisir un fragment de poème. De ce livre de la maturité de Jacques Baron plutôt qu'un morceau de bravoure, je préfère extraire ces deux simples strophes qui, d'ailleurs, peuvent impliquer un jugement général sur cette œuvre :

Il n'y a pas de moment dans la vie qui soit plus heureux qu'un autre.
Il n'y a pas d'ordre de fabrication.
(mais pour ceux qui savent aimer
c'est le souffle de la beauté...)

Il n'y a rien qui reste après soi,
rien de plus gai que ce jour-là...
Il n'y a rien qui ne soit plus fantastique
que le souffle de la tendresse.

L.-G. G.

LE ROMAN

QUI J'OSE AIMER, par Hervé Bazin (*Grasset*).

D'une fenêtre dont il faut souvent que je me contente, j'ai la disgrâce de voir une palissade. Comme sur beaucoup d'autres, et sur tant de murs non préservés par la fameuse loi du 21 Juillet 1881, l'éditeur y annonça l'hiver dernier, par une affiche assez criarde, la parution de « Qui j'ose aimer ». Je ne me suis donc point pressé de rendre compte d'un ouvrage déjà si puissamment, si insolitement porté à la connaissance du public. Aujourd'hui, les intempéries et d'autres réclames ayant fait leur travail, je peux commencer le mien. Demeurent Hervé Bazin et le sixième roman qu'il publie. Le premier vaut sûrement mieux que ce tapage publicitaire, le second, malgré un titre spécieusement scandaleux, moins que cet excès de clameur et plus que son indignité.

Sans doute, le livre s'engage-t-il assez banalement. Au fond d'une province de l'Ouest, une fille se laisse prendre par son beau-père, bellâtre bourgeois et timoré. La mère meurt. La fille, en passe d'être mère à son tour, chasse, avec l'aide active d'une vieille servante, l'homme, et choisit, entourée de la fidèle nourrice, d'une jeune sœur et, bientôt, de sa propre fille, la pauvreté, l'orgueil d'être maîtresse chez soi et surtout, dans « la complicité des jupes », le clan de femelles, seul capable de comprendre et respecter les prestiges irremplaçables de sa maison et de son pays d'enfance.

C'est par ce dénouement que le livre est bon. Tant de romans consacrent aux longs tracas qu'hommes et femmes se font à ne pas s'accorder entre eux, qu'il est intéressant d'en trouver un où la question soit tranchée de cette sorte. Mais j'aurais aimé que le mâle évincé fût un plus brillant champion de son sexe. Pourquoi l'auteur de « Vipère au poing » et surtout de « Lève-toi et marche » n'a-t-il pas trouvé le courage d'atteindre les profondeurs possibles de son sujet ? La médiocrité de l'homme ôte ici toute force réelle à la situation, prive son thème essentiel de développements et de résonances qu'un conflit plus difficile eût permis.

Ceci dit, je ne peux que louer le style, le métier d'Hervé Bazin. Sa langue est précise et souple, habile dans le détail, sobre avec des touches de sensibilité et d'humour qui font de sa lecture plus qu'une distraction, souvent un véritable plaisir. L'auteur paraît avoir atteint la plénitude de sa forme et sa composition est excellente. Mon vœu est qu'il retrouve l'audace du temps où il écrivait moins bien.

RENÉ MÉNARD.

LA GAFFE, par JEAN CAYROL (*Editions du Seuil*).

La Gaffe se présente plutôt comme un récit que comme un roman. L'histoire est assez mince. Un jeune homme, un étudiant en médecine, dont le lecteur connaît seulement le prénom, Jean, essaie de se libérer ; sa maîtresse, ses études, son passé, son avenir constituent autant d'aliénations qui l'empêchent d'être lui-même. Il se met en « vacances » : deux jours sur une petite plage de Bretagne sous le prétexte — faux d'ailleurs — de l'enterrement d'un ami. Or, voici que la libération se réalise pendant les deux journées vides que Jean occupe à marcher, à marcher encore comme pour préserver sa liberté naissante et l'amener à maturité. Ce n'est ni une crise, ni un bilan intérieur, mais une sorte d'enfantement spirituel (l'adjectif est impossible à éviter) au ras des événements et aussi des réactions les plus instinctives du jeune homme. Car celui-ci naît d'une gaffe, plus précisément d'une double gaffe, qui le dénude et change la signification de son angoisse : il injurie la femme qu'il aime ; il bascule dans la mer un ami trop clairvoyant. Du coup, plus rien n'attache Jean, ne l'englue. Il se voit tel qu'il est, indécis, coléreux, se masquant à lui-même ses faiblesses et sa fragilité. Christiane, la femme aimée, a pitié de lui. Entre eux naît un amour fait de pardon ; chacun prend sur lui les lacunes, les fautes de l'autre, lacunes et fautes dont le lecteur ignore le contenu matériel, mais qui sont le point de départ d'une nouvelle naissance où Jean, enfin, se connaît lui-même dans une liberté originelle.

L'analyse presse toujours trop les romans de Jean Cayrol. A chaque pas elle risque d'en faire sortir quelque chose qui ressemblerait de près ou de loin à des données idéologiques. Or, rien n'est plus éloigné de l'atmosphère de *La Gaffe,* poudrée d'incertitudes, de tâtonnements, avant la certitude finale, certitude illuminante certes, mais comme l'apparition de l'aube qui n'explique pas la nuit, qui se contente de la supplanter. L'aurore balaie les ténèbres et les explications qu'on pourrait en donner. La naissance d'un homme à lui-même, l'avènement de sa liberté ne sont pas plus rationnels que son aliénation, et même elles le sont moins, car elles inaugurent un décollement toujours à reprendre de l'homme avec lui-même et avec le monde : « Il faut — écrit Cayrol — que le roman laisse tout lecteur perplexe, et un peu *indépendant de sa volonté* ».

La formule définit très bien les intentions romanesques de Cayrol, intentions qu'il a d'ailleurs réalisées, mais qui marquent aussi les limites de son œuvre. Vouloir couper le lecteur de son moi, l'exposer à une perplexité érigée en principe, peut conduire le romancier à multiplier les épisodes plus ou moins vraisemblables dans le but de brouiller les sentiers, de faire perdre la direction. On n'affirmerait pas que Jean Cayrol n'ait jamais succombé à cette tentation dans ses romans. *Le Déménagement* inaugure une sorte de décantation, le romancier va droit à l'essentiel, bien qu'il donne à cet essentiel un caractère dramatique peut-être un peu forcé. *La Gaffe* est de plain-pied avec la banale réalité quotidienne. Il n'y a plus ici aucune trace de romantisme : le lecteur est ébranlé dans ce qu'il considère comme le plus solide.

Du coup, la portée du roman et sa signification changent de nature. Sans doute serait-il faux d'affirmer que le héros de *La Gaffe* est un type universel si, du *moins,* par « type universel », on entend le schéma décharné de ce qu'est l'homme. Jean a des attaches solides avec un milieu et une époque donnés. Seulement — et c'est ici l'important — cette situation particulière précise s'intériorise, devient la substance même de la personne, cause et effet de son aliénation, cause et effet aussi de l'avènement de sa liberté. Elle se confond avec la condition humaine, en devient le *symbole,* un symbole *en liberté,* si je puis dire, non pas décalque ou explication d'une réalité donnée par avance, mais *approche* d'un mystère qui ne se voit ni ne se touche.

C'est donc l'homme dans ce qu'il a à la fois de plus général et de plus concret qui se trouve décollé de lui-même, privé d'amarres, rendu perplexe, indépendant de sa volonté, en un mot, échappant à la motivation de ses actes. Cayrol ici est sur le seuil de la mystique, de la dialectique, de la grâce et de la liberté. Mais cette dialectique, élargie et sécularisée, est aussi celle qui sous-tend n'importe quel chef-d'œuvre romanesque. Les romans dits objectifs, à la manière d'Alain Robbe-Grillet, ne se soumettent à l'objet que pour neutraliser les pourquoi et les comment de l'homme. Et Balzac lui-même ne situe pas les « explications » sur le terrain implacablement tyrannique de la causalité ordinaire : il explique des visions, c'est-à-dire des créations de sa liberté.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

L'EXIL ET LE ROYAUME, par Albert Camus (*Gallimard*).

Une des grandes espérances de l'Art est de permettre aux hommes l'imagination d'une vie où ils auraient la liberté du Bien. La représentation « en clair » d'un tel royaume paraît relever davantage des arts exprimés à travers la matière. Lorsqu'à celle-ci, les hommes cherchent à ajouter la beauté, ils parfont à la fois le monde et leur monde. Assez mystérieusement, la matière leur prête une assistance naturelle.

Au contraire, les arts de la pensée, capables, et surtout la Poésie, d'une accession sans détour aux visions de la joie et de la plénitude humaine, sont si uniquement liés aux mouvements de l'esprit, qu'ils peuvent emprunter tous ses chemins et inspirer de contredire, associer, compléter, pour atteindre aux expressions qu'ils recherchent. D'où l'ambiguïté des moyens, les périls, les responsabilités de l'écriture. Celle-ci requiert la participation, la réflexion, l'effort. Plus elle signifie, plus l'esprit mobilise devant elle ce qu'il a rassemblé d'habitudes et d'opinions.

Je crois ces remarques proches de mon sujet : « L'exil et le Royaume ». Ces six nouvelles ressortissent à un des arts de la pensée : la figuration, par des personnages et leur comportement dans des conditions singulières, d'un destin humain préférable. Elles ne sont pas de simples récits, et visent, dans une unité profonde malgré des factures très différentes, à rendre sensible ce

vice de complexion de nos rapports avec la vie, par lequel nous nous sentons comme toujours tenus à distance de notre vérité, « en exil », alors qu'un royaume de plénitude et d'accomplissement serait concevable.

Cinq sur six, au moins, ne témoignent que sur « l'exil », sur des échecs (impossibilité de garder le contact avec les joies telluriques, d'être convaincu d'une transcendance malgré l'anéantissement de soi-même, de franchir par la solidarité humaine les barrières dressées par les conditions économiques, d'être efficacement généreux à travers les conflits de mœurs et de races, d'être soi-même et de s'accomplir au milieu de ceux qu'on aime et des Autres). La sixième marque une victoire, ouvre une brèche. Pour secourir un homme pourtant fort loin de lui-même, son héros assume douloureusement une tâche absurde, et doublement, pour la nier. Par là-même, il sort d'un exil dans lequel tout autour de lui cependant conspirait à l'enfermer. La grande pensée morale de Camus se retrouve là tout entière.

Bien sûr est-il aussi vain de résumer ces nouvelles en quelques mots que de définir « l'Homme au casque d'or » en écrivant que le tableau montre un guerrier à cheveux gris. Leur intérêt, leur beauté naissent au contraire de ce qu'elles ne démontrent rien expressément, que leur leçon ne se dégage qu'à la réflexion, et pour cinq d'entre elles, en surmontant l'amertume qu'elles paraissent d'abord exhaler. L'art d'Albert Camus procède presque uniquement par éviction, par invitation à contredire, à se révolter même contre l'apparence du récit (ceci est particulièrement sensible, entre autres, pour « le Renégat » et « Jonas »). Un peu d'attention, de trop grande sûreté dans ses opinions, et le Royaume peut n'être pas ouvert au lecteur.

Jamais Camus ne lui a peut-être autant fait confiance, sinon dans « La Chute ». Jamais aussi n'a-t-il autant surmonté les prestiges de son style qu'en utilisant justement toutes les ressources que celui-ci lui permet. Du seul point de vue de l'esthétique littéraire, il y aurait là matière à réflexion.

Mais, si « L'exil » est d'abord premier, sa malédiction est annulée. Le « Royaume » est bien dans ce livre. Il y est en transparence, à travers la diversité, la difficulté, l'insupportable, la tristesse et aussi la beauté énigmatique. Il y est aperçu à travers les prismes déroutants de l'esprit, sa liberté angoissante, ses provocations insolites, là où peut-être, en contre-partie des splendeurs de la Terre, les Dieux l'ont caché.

RENÉ MÉNARD.

TERRE ELUE, par John Dos Passos (*Club Français du Livre*).

La première qualité d'un chef-d'œuvre c'est, peut-être, la discrétion. Il pointe à peine au-dessus de son temps mais, au fur et à mesure que reculent les années, il émerge, de plus en plus haut et apparaît seul enfin, ou presque seul, hors de cette marée basse que nous appelons l'histoire.

Terre Elue, dernière œuvre traduite de John Dos Passos, dont on ne connaît en France que treize œuvres sur vingt-sept, semble bien promise à ce destin. Dos Passos déclare volontiers que c'est celui de ses derniers romans qui lui est le plus cher. Rarement en tout cas on a vu un auteur aussi proche de ce qu'il écrit, aussi nu devant son temps et devant les hommes. En cela *Terre Elue* rappelle souvent « 42e parallèle ».

Les méthodes qui maintenant nous sont familières, simultanéité des actions, discontinuité du récit, osmoses entre le temps *du calendrier* et le temps intérieur des personnages sont ici comme autant de racines qui nourrissent l'œuvre et contribuent à son épanouissement. Tout d'abord lent comme le sont toutes les enfances, le récit ne tarde pas à se mettre au pas de l'Histoire et, par delà la quête de deux êtres qui s'aiment, l'auteur nous convie au drame d'un monde qui se cherche entre deux guerres.

Ça ne vous rappelle rien, cette lumière de l'enfance, cette joie et cette tristesse de la vingtième année, cet amour d'un immense pays dont l'auteur dénonce les crimes en même temps qu'il en exalte la grandeur, cette balance entre la guerre et la paix, ce temps soumis aux personnages, cette puissance d'évocation et cette sage conquête du bonheur ? Lisez *Terre Elue* : vous verrez à quel Pierre et à quelle Natacha ressemblent ces jeunes Américains qui auraient aujourd'hui l'âge de l'auteur, Jay Pignatelli et Lullie.

Steinbeck, Hemingway, Faulkner ont leur légende. Celui que Jean- Paul Sartre a appelé « le plus grand écrivain » de notre temps semble partager la discrétion de ses œuvres. Peut-être *colle*-t-il trop à cette époque pour s'en distinguer. Echappant aux mots, aux descriptions et aux personnages, chaque page de *Terre Elue* renouvelle un miracle : celui de la vie. « Le courant passe ou ne passe pas et, malgré tout votre travail vous n'y pouvez rien » a dit à peu près Malraux. Ici, le courant passe — et comment !

YOURI.

BELLE-AMIE, par Paul Guyot (*Calmann Lévy*).

Déjà, dans *Les Bois du Nord,* Paul Guyot nous avait prouvé qu'il savait se servir mieux qu'un autre des techniques héritées de Joyce, de Faulkner et des leçons du cinéma : monologue intérieur brochant sur le récit, découpage arbitraire du temps, gros plans succédant à des séquences en travelling, retour du leitmotiv horripilant, facéties du langage parlé. Il rivalisait par sa virtuosité avec un routier du genre, et s'y montrait de plus un maître en rapprochements inédits de mots.

Belle-Amie accentue les mérites et les défauts de cette optique. Il faut, je pense, en voir une cause dans le sujet même : le milieu professionnel où Paul Guyot est orfèvre et où il puise d'inépuisables traits. Tandis que *Les Bois du Nord* mettaient sous sa lentille des coupes de la bourgeoisie trafiquante fleurant la décomposition, *Belle-Amie* nous introduit dans l'une des rédactions les plus en vue du journalisme à grande échelle, avec tous les types connus :

le grand patron qui tire sur un réseau de ficelles, dispose de ses gens comme des pièces d'un échiquier, les grands politiques composant avec lui, les malins et les petites rosses assoiffées de paraître, et toute la collection de marionnettes d'une capitale qui les entoure pour occuper la scène et voler un flash.

Sur ce beau monde, Jeanne Deluret, bien apparentée et très en cour, essaie son regard et sa dent. Une éclipse de faveur la prive de sa rubrique et lui en fait pressentir la vanité. Elle part en reportage en A. F. R. où son pays subit une guerre qui ne dit pas son nom. En compagnie du photographe Michel Carasso, qui deviendra son amant, elle tombe aux mains des insurgés. La captivité, l'amour, lui feront mesurer le vide qu'elle brassait jusque là et, quand sa libération la rend aux siens, meurtrie par l'assassinat de Carasso camouflé en accident, c'est une autre Belle-Amie que récupèrent sa rédaction et sa famille.

Le personnage principal n'est pas ce qui nous attache le plus, malgré l'apparence d'un rachat dont on met en doute le sérieux. Ces sortes de nature aimant à jouer avec le feu pour n'en cueillir que les étincelles, manquent de la sincérité profonde qui les ferait brûler. Non, aucun des protagonistes, sauf Carasso, avec son enjouement désabusé, n'échappe au discrédit d'une société tarée et n'entraîne la sympathie. C'est le romancier qui fait ici le principal numéro ; c'est lui qui sauve tout par son talent parfois excessif de tzigane. On a presque l'impression qu'il nous amuse avec un documentaire où tous les oripeaux et bandages d'une société malodorante sont déployés avec un art de sorcier nègre, un désordre voulu. Il n'y a point de centre dans ce film aux séquences brouillées selon le discontinu et les repentirs du temps faulknérien. Jeanne n'a pas le rôle de Barentin dans *Les Bois du Nord* autour de qui le récit gambade. Elle est, dans le cortège, dans le troupeau de dupes mené et malmené par Paul Guyot avec une verve étincelante qui domine nos malaises, avec une imagination de conteur, une cruauté de psychologue qui nous rassurent sur les vrais dons de ce romancier.

J. B.

LITTERATURE

L'HISTOIRE COMMENCE A SUMER, par S.-N. KRAMER (*Arthaud*).

Ce livre, édité avec beaucoup de goût, est destiné à faire, pour le grand public lettré, le point historique du « miracle » sumérien, celui de la première civilisation, avant celles du Nil et de l'Indus, qui s'installa il y a cinq mille ans dans la Basse Mésopotamie. Il est signé, non pas d'un quelconque journaliste vulgarisateur, jaloux des lauriers de Ceram, mais d'un des « sumérologues » les plus compétents d'aujourd'hui. S.-N. Kramer nous livre le résultat de ses études et de ses découvertes toutes récentes, portant sur des tablettes dispersées dans des musées différents ou jusqu'à présent mal connues ou négligées. Mais son livre n'a pas que l'intérêt de présenter un tableau des institutions et des mœurs de la civilisation sumérienne. S.-N. Kramer est le meilleur spécialiste actuel de la littérature sumérienne : sa démonstration est uniquement fondée sur des *textes littéraires* qui sont abondamment cités. A ce titre cet ouvrage est une véritable anthologie littéraire commentée ; il est donc à la fois unique et précieux. On y trouvera notamment les sources sumériennes de la fameuse épopée assyrienne de *Gilgamesh* et le texte de la *Descente d'Inanna aux Enfers*. On aura la surprise d'y lire le premier chant d'amour historiquement connu, une tablette du musée d'Istanbul traduite en 1951, et le premier code de lois, antérieur de trois cents ans à celui d'Hammurabi. Ce n'est pas sans émotion que l'on découvrira les accents douloureux de Job dans un texte composé un millénaire avant ni les parallèles avec la Bible que suggèrent nombre de tablettes sumériennes sur le « Paradis » ou le « Déluge ». Et l'on pourra aussi compulser avec curiosité un de ces « répertoires de titres », véritables catalogues de bibliothèques que traçaient sur la fragilité de l'argile des scribes méticuleux. L'Histoire commence à Sumer. La preuve en est faite aujourd'hui et l'Egypte doit perdre son prestige traditionnel de « berceau de la civilisation » au bénéfice de ces hommes venus de l'Est, du Caucase ou de la Caspienne, vers 3.500 avant notre ère, dans la basse vallée de la Mésopotamie. Mais aussi la Littérature commence à Sumer. De l'étude sur l'écriture sumérienne qui termine l'ouvrage on retiendra que ses signes sont à la fois, et indifféremment, des *sons* ou des *noms d'objets*. D'où le rebus permanent qu'ils proposent à leur traducteur et le caractère souvent conjectural de la traduction. Cependant, pour le poète, quelle aubaine de voir son et image confondus, substitués, se répondre ou s'interférer au gré de ces signes pointus, hérissés et agressifs que sa main inscrit sur la pâte molle et rose. C'est en définitive dans notre rayon de littérature que nous rangerons ce livre qui remonte jusqu'aux sources de la Poésie, en même temps qu'aux sources de l'Histoire.

PIERRE GUERRE.

LES MANUSCRITS DE LA MER MORTE, par Millar Burrows (*Robert Laffont*).

L'ENIGME DES MANUSCRITS DE LA MER MORTE, par H.-E. Del Medico (*Plon*).

Voici un ouvrage bien caractéristique du goût d'aujourd'hui du grand public lettré : un livre d'archéologie, de paléographie sur les « manuscrits de la Mer Morte » dont la découverte par un bédouin, en 1947, bouleversa le monde des études bibliques. Un tel sujet, il y a seulement vingt ans, était réservé aux spécialistes (a-t-on jamais publié alors un ouvrage, sinon spécialisé, sur les découvertes de Ras Shamra ?). Mais maintenant tout un chacun peut apprendre de Millar Burrows, la plus haute autorité américaine en matière de recherches orientales, et qui se trouvait à Jérusalem au moment de la découverte des manuscrits, tout ce que l'on peut connaître sur eux. Certes, l'investigation complète de ces rouleaux demandera encore des années d'études. Millar Burrows traite d'une façon complète, en près de 500 pages, toutes les questions qu'ils soulèvent. Leur datation, entre 300 environ avant J.-C. et 70 après. Les gens qui les ont écrits une secte à l'écart du courant principal du Judaïsme, la communauté de Qumrân, qui ne se confondent sans doute pas avec les Esseniens, mais qui habitaient la même région et étaient en étroits rapports avec eux. La personnalité, sinon l'identification de ce « maître de justice », prêtre inspiré, interprète des paroles des prophètes, qui vécut et fut persécuté 70 ans environ avant le Christ. La doctrine et les pratiques des sectaires de Qumrân contribuent à mieux nous faire connaître l'ambiance du judaïsme à l'époque qui précéda immédiatement le christianisme, tant dans les analogies que dans les contrastes. Le livre de Millar Burrows se termine par la traduction intégrale des rouleaux les plus intéressants, le « document de Damas », le « commentaire d'Habacuc », le « manuel de discipline » et divers « hymnes d'action de grâces ».

L'unanimité ou presque s'est faite aujourd'hui, dans le monde scientifique, après une vive lutte d'opinions et d'hypothèses, sur la plupart des questions controversées soulevées par les manuscrits de la mer Morte. Mais M. Del Medico est un franc-tireur. Il ne se rallie pas. Au contraire, il passe à l'attaque dans un livre de six cents pages qui se lit comme un roman policier, tant ses raisonnements et ses déductions sont intéressants. M. Del Medico s'attaque au problème des Esseniens, bastion central des archéologues et des savants : pour lui la secte n'a jamais existé, elle est née de la seule imagination de Philon d'Alexandrie et de Pline l'Ancien. Il conteste également l'existence d'une bibliothèque d'un monastère essenien, cachée dans une grotte lors d'une persécution. Les manuscrits découverts, mis au rebut, auraient été placés dans une cachette secrète ou *ghénizah,* car il était interdit chez les juifs de détruire ou de brûler les textes sacrés. Les textes n'auraient pas, d'autre part, l'ancienneté qu'on a voulu leur attribuer. Le lecteur complètera son information en lisant, à la fin du volume, la traduction et les commentaires de M. Del Medico, des manuscrits trouvés dans la grotte I de Qumrân.

P. G.

ESOTERISME DE SHAKESPEARE, par Paul Arnold (*Mercure de France*).

Le but de Paul Arnold est d'éclairer une certaine partie de l'œuvre de Shakespeare à la lumière de connaissances dont on peut dire qu'elles formaient, pendant la vie du poète, *l'air du temps.* Cette enquête n'aborde pas le sujet moderne de l'identité ou de la personnalité de Shakespeare. Elle le dépasse. Elle s'attache uniquement aux œuvres et son originalité est de faire table rase des interprétations postérieures au siècle du poète, de se tenir dans un étroit tête à tête avec les témoignages et les textes de l'époque. Résumant en quelques pages son incisive Histoire des Rose-Croix (1), Paul Arnold tient solidement le fil conducteur qui relie à la doctrine des Rose-Croix les grands illuministes des siècles précédents, nous montrant ainsi « une continuité absolue dont nous trouverons précisément dans la littérature élisabéthaine des preuves palpables éclairant curieusement ce chapitre de l'histoire occultiste ».

Avant d'aborder son sujet même : Shakespeare, l'auteur déroule, preuves en main, un panorama aussi complet que précis de l'atmosphère intellectuelle qui avait pris sa source dans l'usage des textes des illuministes et des cabalistes tels que Jean Trithème, initiateur de Paracelse et d'Agrippa et, par ce truchement, la montrant encore toute gorgée des traditions mystiques médiévales. Texte à texte, nous arrivons sans rupture à un Walter Raleigh et au cénacle qui réunissait à la célèbre Marmaid Tavern, entre les années 1590 et 1593, Lyly, Greene, Marlowe, Ben Jonson, et maints poètes penseurs dont Arnold interroge les thèmes, retrouvant par exemple dans Chapman l'équivalence des idées que Paracelse avait développées avec la plus incroyable fertilité.

S'appuyant sur un motif, celui des *Torches,* par exemple, qui est un des symboles traditionnels d'Eleusis, Arnold fait passer tout naturellement le fleuve des images et des symboles de la *Nuit* de Chapman à la conjuration de Prospéro (... *Voyez à présent monter la glorieuse épousée des épousées...*). Ou bien c'est le mythe de Phénix — qui va faire ensuite la matière d'un chapitre entier — où des recoupements indéniables fournis à l'auteur par l'étude des traités occultistes, vont lui permettre d'inscrire sans hésitation sur la liste des écrivains occultistes, au même titre que Chapman : Shakespeare, Marston, Ben Johnson et Chester ». C'est dans l'œuvre de Lyly qu'apparaît pour la première fois à l'auteur la méthode d'une thaumaturgie de l'âme qu'il voit ensuite Shakespeare appliquer constamment dans son œuvre : le thème de l'épreuve. Mais n'est-ce pas là un thème universel du savoir humain ? Nous le trouvons à son apogée dans la somme de la Chevalerie qu'est le Quichotte (N'oublions jamais que Shakespeare et Cervantès sont morts le même jour, le 23 Avril 1616 !) et nous le verrons faire la substance même, des années plus tard, du prodigieux *Criticon* de Baltazar Gracian. Et n'en est-il pas de même pour la plus grande part des motifs et des fables ésotériques, prises dans la vie de la nature et qu'un poète trouve, à la base de sa

(1) *Mercure de France.*

culture, d'une manière en quelque sorte *innée* ? On peut sortir du plus profond et du plus simple folklore tel thème de prédilection, je reprends par exemple celui de l'épreuve initiatique, tout conte de fées, tout poème de tradition orale le contient ou le sous-entend. Mais, et c'est en cela qu'il faut suivre attentivement l'œuvre de Paul Arnold, cette épreuve pourrait aussi se faire connaître comme un fait de morale ou de résistance vitale, ou de religiosité, ou d'agressivité onirique comme ce fut, dernier cas, celui des Surréalistes. Paul Arnold ne cherche pas à tirer des conclusions arbitraires de cet Etat de choses ; son propos est d'ordre technique. Nous le voyons, une fois posée la base de colonne, lancer son étincelante analyse des *Divertissements* shakespeariens, vus sous l'angle de l'amour orphique et poursuivre son étude, vers par vers, dans l'élégie : *le Phénix et le Tourtereau,* rappelant à cette occasion que la littérature des Rose-Croix « pullulait d'une emblématique d'oiseaux ». L'auteur arrive alors à cette constatation : « Toutes ses formules (celles de Shakespeare) sont techniques ; tous ses mythes sont empruntés à la tradition alchimique et occultiste la plus courante ». Je résume si sommairement le tissu serré de l'*Esotérisme de Shakespeare* que j'ai bien peur d'en donner une idée fort imparfaite. S'il s'attache à découvrir, au cours des chapitres suivants, dans *le Marchand de Venise, Cymbeline, le Conte d'hiver,* et enfin *La Tempête,* les motifs de régénération qui hantaient cette époque, Arnold n'hésite pas à déclarer « qu'*Othello* n'est pas plus qu'*Hamlet* une pièce ésotérique ». Le voilà donc bien loin d'enfermer arbitrairement Shakespeare dans une unique orbite, au contraire, il ne cherche qu'à le rendre sans cesse à la vie la plus vivante. Paul Arnold le dit lui-même : l'argumentation de son livre repose toute entière sur des juxtapositions de textes d'époques voisines. Il s'agit donc de ramener à l'immanence tous les traits d'une écriture allégorique qui pourrait donner lieu à de fumeuses et confuses interprétations. Le génie, c'est l'unité devenue multiple. La richesse du livre d'Arnold est faite d'autant d'amour que de science réelle. Une connaissance totale des langues allemande et anglaise lui a permis d'aller aux sources par lui-même et de ne croire qu'à ce qu'il voit. On peut imaginer à quels domaines touche cette somme de connaissances et cette constellation de références. Nous y voyons comment une philosophie ou une mystique, une doctrine ou ses réfutations, une mythologie ou même une mode sont finalement infusées, incarnées au sommet du langage, par l'esprit créateur, par le Poète.

YANETTE DELETANG-TARDIF.

JOSEPH DE MAISTRE. Textes choisis et présentés par E.-M. Cioran (*Editions du Rocher, Monaco*).

Auguste Comte disait que les réactions des gens à l'égard de Joseph de Maistre lui servaient de pierre de touche pour les juger. Il faut féliciter M. Cioran d'avoir remis à la portée du public un choix de textes un peu trop négligés.

Peut-être cette anthologie met-elle en relief les morceaux de bravoure ressortissant d'une méthode de choc plutôt que les textes

qui éclaireraient le mieux le fond permanent, l'évolution et les grandes lignes de force de la pensée maistrienne. Dans une brillante introduction, M. Cioran fait d'ailleurs des mises au point. Il note la différence entre le ton majestueux ou agressif des grandes pages de polémique ou de doctrine, et le ton, très humanisé, sensible, et par bien des côtés encore, très XVIIIe siècle, des lettres. Il note, à propos du fameux passage sur la guerre « divine », qu'il suffirait de remplacer divin par un autre mot, comme irrationnel, pour que le côté paradoxal et choquant disparaisse. Il ne s'agit pas de faire aimer la guerre, bien au contraire, mais de l'envisager sous la catégorie ambivalente du sacré, obéissant, comme le sacrifice et la réversibilité, à une Raison mystérieuse, à une dialectique pathétique.

Maistre est d'ailleurs un poète et nous devons nous réjouir qu'il ait souvent exposé sa pensée sur un registre, qui la rend plus saisissante. C'est à nous à faire la mise au point.

Bien loin d'apparaître comme un « prophète du passé », l'auteur des Soirées se montrerait plutôt comme un esprit très large, dominant les problèmes de l'histoire et de la sociologie d'une façon à la fois rationnelle et mystique, se plaisant parfois à annoncer les grands cataclysmes, mais avançant des idées hardies et neuves sur l'unité des religions, l'évolution des dogmes, la révélation universelle ; eschatologie positive qui est la base et le pendant nécessaire de sa critique du monde moderne (un peu comme chez René Guénon).

S'il défendit assez piteusement l'inquisition espagnole, s'attaqua sans bonheur, comme il le reconnut lui-même, au chancelier Bacon, se trompa en prophétisant que Washington ne deviendrait jamais une vraie capitale, ses écrits sont pleins de lueurs saisissantes sur l'Europe du XIXe siècle, la Russie et la grande révolution qui s'y prépare, les guerres modernes, les colonies, le rôle de la papauté et celui des sociétés secrètes. Ce monarchiste est plein de scepticisme à l'égard du droit divin des rois, soupçonne que toute souveraineté est le fruit d'une usurpation légitimée par les services rendus et le consentement général. Ce catholique intégral n'est pas du tout intégriste, mais parfois bien près du modernisme, et considère que les dogmes sont sujets à l'évolution. Il voit dans « l'orgueil national » et les « préjugés nationaux » des facteurs de division et de mal. La patrie, « association sur le même sol des vivants avec les morts et ceux qui naîtront », n'est pas une fin en soi au-dessus des lois morales. C'est en tant que chrétien universaliste, humaniste et européen, qu'il combat Napoléon et Frédéric II, dénonce les « brigands européens » déchaînés sur les colonies, « l'odieux machiavélisme » des politiques, « la jurisprudence des Huns et des Hérules » qui ressort quand les états refusent la « société des nations ». Aucune nation « n'est destinée par la nature à être sujette d'une autre ». Le militarisme est « l'horreur de ce siècle ». Tout perfectionnement dans l'art militaire est un malheur pur et simple. Le rôle suprême de l'Eglise, dans l'ordre temporel, est de rappeler les grands principes qui s'imposent aux peuples et aux hommes d'état.

Maistre avait cherché d'autre part, du côté de la franc-maçonnerie mystique, du lyonnais Willermoz, du mystérieux Martinez Pasqually, du Philosophe Inconnu, Saint-Martin, un « christianisme transcendant ». Sans tomber dans les excès de l'illuminisme, il

admet un certain ésotérisme. Il attend un rajeunissement extraordinaire de la religion, une « grande révolution religieuse », après la révolution politique, une « nouvelle effusion de l'Esprit ».

Le christianisme n'est pas pour lui une religion exclusive, entre les autres religions, mais la synthèse de toutes; aucune n'étant « entièrement fausse », les paganismes n'étant que des déviations, souvent même excusables. Et Maistre s'attachait longuement à souligner « les formes éternelles d'une religion positive qui se retrouvent partout ».

EMILE DERMENGHEM.

LES IMMEMORIAUX, par Victor Ségalen (*Plon*).

Voici, réédités dans la collection « Terre humaine », *Les Immémoriaux,* l'admirable récit polynésien de Victor Ségalen. Le poète des « Stèles » a lui-même expliqué, dans des notes récemment publiées, qu'il avait voulu « dans une série ordonnée de pages, sortes de poèmes en prose aussi évidents et rythmés que possible » écrire toute autre chose que des impressions de voyage à la Loti ou qu'une forme poétique à la Claudel, atteindre le fond même de la croyance et de la pensée polynésiennes. Les notes abondantes de cette réédition présentent le plus grand intérêt, non seulement ethnographique, mais littéraire, éclairant constamment les sources et la pensée de Ségalen. On a agrémenté le livre de nombreuses illustrations et de vingt-cinq hors-texte, reproduisant des peintures et des dessins de Gauguin, pour la plupart inconnus ou presque.

P. E.

LE LIVRE DE MARCO POLO (*Editions A. Michel*).

C'est à un hasard, la captivité à Gênes de Marco Polo après la bataille navale de Curzola et sa rencontre avec l'écrivain pisan Rusta, que l'on doit un livre qui est un des trésors de la civilisation occidentale. Ce document inestimable pour la connaissance de l'Asie au XIII^e^ siècle a été rédigé en langue d'oïl, c'est-à-dire en idiome français, que la société lettrée de l'époque aimait à lire. Sa faveur fut extraordinaire : on en connaît plus de cent manuscrits et les éditions se succèdent à quelques années d'intervalle dès l'apparition de l'imprimerie.

A. T'Serstevens a mis le texte en français moderne pour les besoins d'une édition courante, agrémentée d'illustrations tirées de la Carte Catalane de 1375. Ce rajeunissement du texte ne lui enlève aucune de ses saveurs, il en rend la lecture aisée sans manquer au respect que l'on doit à l'œuvre du Vénitien. Cette somme du savoir du Moyen Age sur un continent est encore capable de nous apprendre. A chaque page elle nous fait en tous cas rêver...

P. E.

LA PHILOSOPHIE

DESCARTES PAR LUI-MEME, par SAMUEL-S. DE SACY (« *Ecrivains de Toujours* », *Editions du Seuil,* 1956).

Le mot : *cartésien,* remarque avec raison M. de Sacy, en est arrivé, de nos jours, « à signaler le contraire de ce qu'il veut dire ». Ce livre va-t-il contribuer à rendre, à ce mot, son sens ? Et, voulant faire aimer Descartes, aidera-t-il à le mieux comprendre ?

Il nous restitue tout d'abord, grâce à une illustration remarquable, le climat de l'époque. Nous y voyons, en de nombreux portraits, Descartes lui-même, Elisabeth, Christine de Suède, Huygens, Mersenne, Regius. Nous apercevons, selon l'image que nous ont laissée les gravures du temps, Ulm, Franeker, Amsterdam, le port de Stockholm où Descartes est entré, l'intérieur du palais royal, où il a donné ses dernières leçons. Et aux pages 100 et 101, nous croyons vraiment nous mettre avec lui à la fenêtre lorsque, au cours de la *Méditation seconde,* il « juge » que ces « chapeaux » et ces « manteaux », dans la rue, sont « des hommes ».

Le portrait moral qui nous est tracé de Descartes, inspiré à la fois de Baillet et d'Alain, demeure excellent. L'ouvrage contient de fort bonnes pages sur le caractère de l'homme, ses rêves, ses curiosités, ses appréhensions, sa résolution, son goût de la retraite, l'emploi du temps de ses journées. M. de Sacy aime Descartes, et sait nous le rendre présent.

Pourquoi, cependant, la lecture de l'ouvrage nous laisse-t-elle insatisfaits, parfois même légèrement irrités ? C'est que, s'il aime Descartes, M. de Sacy semble ne pas aimer beaucoup sa philosophie, qu'il paraît tenir pour un système objectif de raisons abstraites. Dès lors, il donne force à l'idée qu'il croit combattre. Il distingue deux Descartes (p. 10) : le Descartes philosophe, qu'il abandonne aux « techniciens du cartésianisme », et le Descartes homme, qu'il se réserve d'étudier. Et quand il en vient aux *Méditations,* il s'émerveille de voir le premier se pencher sur le second. « L'homme méditant, écrit M. de Sacy, s'exhorte à garder vif le sentiment de la condition humaine » (p. 89).

Une fois admise la séparation des deux Descartes, peu importe, cependant, que l'on accorde le privilège à l'ordre abstrait des raisons où à l'homme concret. Car nous n'avons plus à choisir qu'entre deux « abstractions », entre deux erreurs. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la métaphysique de Descartes fut tout entière vie, et itinéraire de l'homme, et que la vie de Descartes voulut être soumise à la vérité des pensées. Le sensible lui-même, loin d'échapper à la métaphysique, est « situé » par elle, comme on le voit en la *Méditation sixième.* Il n'y a jamais eu qu'un Descartes, le Descartes philosophe. Son « pas » de cavalier, cher à Péguy et à M. de Sacy, son pas de métaphysicien, ne sont qu'un seul et même pas.

Le projet de M. de Sacy le conduit parfois à déformer le sens des textes qu'il nous propose de relire avec lui. Nous n'aper-

cevons, en ceux-ci, qu'un côté de la question et, si l'on peut dire, une moitié de la réalité. Il est exact, comme le rappelle M. de Sacy, que Descartes dit à Elisabeth n'avoir consacré que fort peu d'heures par an à la métaphysique. Mais il demande à Huygens d'employer des jours et des semaines entières à méditer sur de telles matières (lettre du 12 Novembre 1640) et, pour la seule *Méditation première,* il exige du lecteur quelques mois, ou du moins quelques semaines (Secondes Réponses). « Je voudrais », écrit Descartes à propos de son livre : *Les Principes de la Philosophie,* qu'on le parcourût d'abord tout entier ainsi qu'un roman, sans forcer beaucoup son attention. M. de Sacy arrête là sa citation (p. 6). La suite du texte (tiré de la lettre-préface) demande pourtant une seconde, puis une troisième lecture, et avertit que « même les plus excellents esprits auront besoin de beaucoup de temps et d'attention » pour remarquer tout ce que contient l'ouvrage.

On voit qu'il s'agit bien de Descartes vu par M. de Sacy, et non, comme l'annonce le titre, de *Descartes par lui-même.* Descartes se défiait de tous les préjugés. M. de Sacy semble bien nourrir quelque « prévention » contre la métaphysique.

FERDINAND ALQUIÉ.

LA POETIQUE DE L'ESPACE, par Gaston Bachelard (*P. U. F.*, 1957).

Cet ouvrage se situe dans la lignée de ceux que G. Bachelard a déjà consacrés à l'étude de l'imagination matérielle, mais ici l'auteur se propose d'étudier la trans-subjectivité de l'image par une phénoménologie tendant à en étudier le départ dans une conscience individuelle, ainsi que le retentissement, donné comme une sonorité d'être. Les chapitres se développent à la façon d'une *topophilie* cherchant à nous renseigner sur le sens des objets d'espace comme *la maison,* appel à notre conscience de verticalité et à une conscience de centralité ; comme *la coquille,* tourbillon d'élan vital ; comme *les coffres, le nid, les coins,* germes de maisons et refuges nous assurant une première valeur de l'être : l'immobilité ; ou comme *la miniature* dont le minuscule est une porte étroite qui ouvre sur un monde contenant les attributs de la grandeur ; entrer dans la miniature c'est comprendre que le grand sort du petit, d'où ces textes poétiques dans lesquels la prairie est une forêt, la touffe d'herbe un bosquet, la poignée de mousse un bois de sapins. « Le poète est toujours prêt à lire le grand dans le petit » (p. 159) et G. Bachelard nous propose toute une topologie de la philologie : « les mots... sont de petites maisons, avec cave et grenier. Le sens commun séjourne au rez-de-chaussée, toujours prêt au « commerce extérieur », de plain-pied avec autrui, ce passant qui n'est jamais un rêveur. Monter l'escalier dans la maison du mot c'est, de degré en degré, abstraire. Descendre à la cave, c'est rêver, c'est se perdre dans les lointains couloirs d'une étymologie incertaine, c'est chercher dans les mots des trésors introuvables. Monter et descendre, dans les mots mêmes, c'est la vie du poète. Monter trop haut, descendre trop bas est permis au poète qui joint le terrestre à l'aérien. Seul le philosophe sera-t-il condamné par ses pairs à vivre toujours au rez-de-chaussée ? » (p. 139).

Cette topo-analyse se présente comme l'étude systématique de notre vie intime, tout espace vécu étant finalement une sorte de temps comprimé ; il existe une fonction de l'irréel permettant de saisir la pensée par le rêve et le projet du phénoménologue, selon G. Bachelard, est de vivre tel que les grands rêveurs d'images ont vécu, c'est-à-dire, non en les imitant, mais en devenant le sujet même qui rêve la rêverie. Car cette immensité que le poète nous ouvre, c'est au fond celle de notre intériorité, celle de l'« espace du dedans », comme dirait H. Michaux ; « l'immensité est en nous... l'immensité est le mouvement de l'homme immobile » (p. 169), elle exprime le dynamisme d'une expansion d'être réfrénée par la vie et arrêtée par la prudence, mais auquel la solitude et la rêverie confèrent l'élan.

Toutes ces analyses sont, comme toujours, illustrées de nombreux exemples empruntés à des poètes connus et à d'autres moins connus, mais elles permettent aussi à l'auteur de prendre position, au passage, contre les ontologies du délaissement, comme celle de Heidegger, ou contre le bergsonisme (p. 80-81) donné comme une philosophie assimilant le concept à un *tiroir* et se servant de cette métaphore comme d' « un instrument polémique rudimentaire », métaphore qui est, pour Bachelard, une fausse image, puisqu'elle n'a pas la vertu directe d'une image productrice d'expressions, formée dans la rêverie parlée. Ces analyses nous conduisent aux deux derniers chapitres : « dialectique du dehors et du dedans » et « la phénoménologie du rond » qui doivent assurer la transition avec un livre à venir. Et c'est peut-être ici que nous touchons au problème que la lecture de cet ouvrage ne manquera pas de poser au lecteur : un surrationalisme peut-il encore se donner comme un rationalisme ? « L'être est entr'ouvert », nous dit Bachelard (p. 200), car la surface de l'être est « cette région où l'être *veut* se manifester et *veut* se cacher », et, donnant l'homme comme un « être spiralé » (p. 193), il précise que l'on ne sait jamais si l'on doit courir vers le dehors pour découvrir la proximité, ou vers le dedans, vers le centre de la spirale, car « souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance », si bien que « l'être de l'homme est un être défixé ». Nous ferions bondir l'auteur en suggérant de rapprocher de tels textes, de textes de Heidegger ou de philosophies non rationalistes de la transcendance ; mais lorsque nous lisons « le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le *sens,* il enferme, par l'expression il s'ouvre », nous nous interrogeons sur cet extérieur vers lequel s'ouvre, ou s'entr'ouvre, notre trop-plein d'intériorité, et nous nous demandons comment il est possible de conjurer alors une topologie onticoontologique du genre de celle que L. Binswanger développe à propos du rêve et de l'existence. Lorsque Bachelard nous renvoie avec chaleur au beau livre de Max Picard : *Le Monde du Silence.* est-il toujours rationaliste ? En outre, une autre question se pose : suffit-il qu'une image poétique relève d'une explication rationaliste, d'une psychanalyse, ou d'une phénoménologie de la matière ou de l'espace, pour qu'elle puisse être dite belle ? Le surrationalisme est-il une philosophie de la limite débouchant sur une autre dimension ? L'image de l'être rond est-elle contradictoire ou complémentaire de celle de l'être spiralé ? Il nous faudra attendre le prochain ouvrage de Bachelard, dont celui-ci semble être une suggestive propédeutique, avant de pouvoir nous prononcer.

JEAN BRUN.

L'INCERTITUDE QUI VIENT DES REVES, par Roger Caillois (*Gallimard*).

Dans son avant-propos, Roger Caillois nous met en garde : « J'ignore si (par rapport aux constantes universelles...), une sociologie des croyances au rêve a déjà été tentée. Le présent ouvrage se situe d'ailleurs à l'opposé ».

Il y a là une manière de mettre le lecteur dans sa poche, très significative d'ailleurs d'une démarche qui se plaît sur des têtes d'épingles, développant à l'envi un jeu. Jeu où la pensée semble se renier dès qu'exprimée, reculant sans cesse le champ des contradictions, ajoutant sans cesse des arguments contraires, souvent croisés, qui confinent à la transparence, aux effets de miroir.

Le style de Roger Caillois se prête exemplairement à une telle entreprise, laissant l'impression d'un paraphe compliqué, au dessin élégant. On aime ou on n'aime pas un tel style : il n'en est pas moins efficace dans la mesure où il épouse une pensée dont la clairvoyance est de se tenir toujours en deça ou au-delà d'une logique, d'une image ou d'un plan, défiant le rêve même et le dormeur dans leur nature et tous ses avatars.

On peut dire que le livre de Roger Caillois est une méditation sur le scintillement, sur l'éparpillement beaucoup plus qu'une étude sur le rêve, comme le titre le laisserait croire.

Paradoxalement, il acquiert par là son intérêt. A quoi bon faire écrire sur le rêve par un candidat au réveil, pourrait-on dire, d'après Valéry, cité par R. Caillois. Visiblement, l'auteur n'entend le rêve que comme une dispersion contrôlable, gouvernée et plutôt n'échappant jamais à la lucidité : je dis que je rêve, donc je rêve.

Il y a là un effort de donner à la réalité sa couleur de rêve, à partir du raisonnement (aucune référence, semble-t-il, à Aurelia ou au romantisme allemand). D'où la très difficile joute où Caillois se trouve, dans son développement, en présence de la notion de sommeil : à cet obstacle, on soupçonne encore un bastion à faire sauter. Chronologiquement d'ailleurs, l'essai de Caillois se situe bien, dans son ton et dans ses épreuves, après le surréalisme : il a le mérite de faire un sort au rêve socialisé par cette école — dans ses abus — à une symbolique irritante et à son déchiffrage automatique, véritable langage de tribu, clé des songes pour une autre clientèle.

Caillois fait faire un grand pas (malgré ses réticences, ses détours) à une esthétique du *rêve en action.* Surtout quand il en arrive à des formules telles « l'image du rêve est vide ». Il suffira de gommer quelques intervalles ; de franchir, à partir du raisonnement discursif, certains no man's land.

Il n'est pas interdit de croire qu'un essayiste pourra dire « l'image de la vie est vide » en paraphrasant Caillois et par un léger mouvement de translation, aller à rebours : du rêve à la vie, de la mort à la vie. Universelle réalité : dure réalité, qu'un certain roman libre dit en toutes lettres mais par des épreuves et des formules que l'on croit en deça de la vie, alors qu'il s'agit d'une parenthèse essentielle.

FRÉDÉRIC MAIGNÉ.

L'ESPRIT DU TAO, par JEAN GRENIER (*Flammarion*).

A chaque époque il y a un courant général de pensée, une attitude spirituelle de l'homme en fonction de laquelle se situent les positions philosophiques, et elles s'ordonnent. Qu'on le veuille ou non, l'époque impose des postulats. C'est par rapport à eux qu'on adhère à une doctrine philosophique, ou politique, ou religieuse, ou qu'on les relègue au rang d'objets d'étude, sans liens avec l'homme vivant, actuel. L'actualité n'est pas seulement caprices de la mode. Elle marque aussi les raisons profondes de la réussite des idées. L'existentialisme, comme le thomisme, ont été ainsi valorisés par la chair d'un temps et d'un milieu déterminés.

Rien n'est plus éloigné des postulats de notre époque que le taoïsme. Cette philosophie de l'esprit lassé de connaître et de résoudre, de la volonté lassée d'agir et de commander est aux antipodes de nos valeurs présentes. Et pourtant le taoïsme exerce sur nous comme une fascination. C'est à cette fascination qu'a cédé Jean Grenier en écrivant un livre très remarquable où il nous met en présence de l'esprit du Tao, et en réunissant une anthologie de textes taoïstes irradiants.

Le Taoïsme est-il philosophie, ou même religion ? L'un et l'autre, puisqu'il faut bien le classer dans les disciplines spirituelles. N'est-il pas, comme l'écrit Jean Grenier, « plutôt une folie qui consiste à n'intervenir jamais et d'aucune façon dans le cours naturel des choses, alors que toute sagesse est une interprétation et une canalisation et une correction de ce cours même si elle prétend ne faire que le prolonger ? ». Comportement de l'homme, en fait « thérapeutique spirituelle » dont l'usage est pour l'homme moderne, raisonnant, bâtisseur et créateur, une sorte de havre où il peut noyer ses inquiétudes. Quel dommage qu'il ne soit pas possible d'être taoïste, mais quel bienfait nous retirons de la lecture des pères taoïstes pour lesquels « le vide, la paix, le silence, le contentement, l'apathie, la vue globale, la non intervention sont, selon Tchoang Tzeu, la racine de tout bien ». Le livre de Jean Grenier ne fait pas que satisfaire notre curiosité pour une doctrine peu connue, d'autant plus qu'il n'y avait pas en France, avant celui-ci, d'ouvrage commodément accessible sur elle.

La pensée taoïste est étrangère à toute notre tradition spirituelle. Là où l'homme moderne se fonde sur la volonté et la raison, le taoïste y est absolument opposé, et laisse faire la Nature. L'alternance des contraires, le non-agir, l'exaltation des faiblesses créent une *volonté d'impuissance* qui, au premier abord, nous choque. Tout nous paraît paradoxe. Une pensée « sceptique à l'envers et mystique à l'endroit », l'indifférence en morale, l'abstention en politique, la négation de la culture au profit de l'intuition, bref une manière totale d'*abandon* et d'*inconnaissance* qui nous éloigne et nous attire à la fois. Car, qui pourrait nier l'envoûtement qu'exerce le taoïsme ? « Il y a un sens profond dans les choses du monde, écrit un poète du Ve siècle, T'ao-Ts'ien ; mais si nous voulons l'exprimer, soudain les mots nous manquent ». Il y a dans le taoïsme tout l'inexprimable du bonheur de l'homme, tout l'indicible de son accord avec le temps et la matière et, peut-être, l'image idéale de son repos. Il faut chercher tout cela, hors de nos catégories et de nos habitudes, à travers les pages du livre de Jean Grenier.

P. G.

SADHANA, par RABINDRA NATH TAGORE, traduction de JEAN HERBERT (*Albin Michel*).

Quand, il y a vingt-cinq ans, le texte anglais de *Sadhana* me fut prêté par une main déjà chère, je me souviens que je considérai sottement d'un peu haut ce petit volume de prose philosophique, malgré tout l'amour que je portais aux poèmes de Tagore. « De la métaphysique de poète, qui s'assure à bon marché de vérités tellement larges que, si tout y entre, tout s'en échappe aussi facilement ! ». Ainsi parlait en moi ce qui restait encore de l'occidental attaché aux méthodes de l'intelligence pure.

Aujourd'hui, je relis cet opuscule d'un œil plus averti. Je reconnais ce qui m'avait échappé : la tradition de l'Inde court sous chaque page, dans le sol de la pensée et la floraison de la phrase. Des références au monde moderne et à sa pensée, un peu trop faciles comme il arrive souvent en Orient, ne doivent pas donner le change : c'est ici l'Inde pure, toute adoration et joie divine. Si bien que le lecteur qui se prêtera, fut-ce pour une expérience momentanée, à regarder l'univers avec l'œil de Tagore, se trouvera déjà accoutumé, s'il pousse ensuite plus avant, aux perspectives indiennes, d'abord étourdissantes.

J'ajoute que c'est aussi une introduction à l'œuvre poétique de Tagore, et je forme le souhait que celle-ci, encore très partiellement traduite, même en langue anglaise, trouve enfin des interprètes qui nous en donnent le meilleur en remontant directement au bengali. Nous n'avons jusqu'ici en France que des traductions de traductions, ombres d'ombres.

GABRIEL GERMAIN.

LES PHILOSOPHES ESPAGNOLS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, par ALAIN GUY. Deux volumes, textes choisis (« *Epoques et Auteurs* », *Privat*).

Ces deux livres, préfacés par Georges Bastide, Doyen de la Faculté des Lettres de Toulouse, donnent une vue d'ensemble de la pensée philosophique espagnole, de Raymond Lull à Xavier Zubiri ; ils comportent en outre une précieuse bibliographie. Pas plus en Espagne qu'en France une telle anthologie n'avait jamais été tentée. Sur les soixante-douze auteurs présentés, vingt et un sont d'hier, mais cinquante et un d'aujourd'hui. Un tel ouvrage échappe à toute analyse, on ne peut que le signaler à l'attention de ceux que préoccupent les problèmes philosophiques de notre temps, et dont certains seront sans doute surpris de la richesse et de la vigueur du mouvement philosophique, né sous l'impulsion donnée par Unamuno et Ortega y Gasset.

Bien qu'ayant consacré sa thèse de doctorat à Fray Luis de Leon, l'auteur s'est interdit d'introduire dans son étude, mystiques et Théologiens.

S. B.

SWÂMI SIDDHESWÂRANANDA

En Avril dernier, s'éteignait à Gretz, non loin de Paris, le Swâmi Siddheswârananda, membre éminent de l'ordre de Râmakrishna. Il avait été invité en 1938, à venir en France par un groupe de personnes désireuses d'étudier de première main les doctrines traditionnelles hindoues et, tout particulièrement, le Védânta.

Son passage laissera une trace profonde et tous ceux qui ont approché cette très belle figure de la spiritualité indienne, ne sont pas près de l'oublier. Son affabilité, sa pureté et la noblesse de toute son attitude frappaient profondément les nombreux visiteurs qui défilaient chaque Dimanche dans le domaine aux arbres centenaires, qu'un de ses admirateurs lui avait légué pour fonder la première communauté védantique en France.

Originaire d'une famille noble du Sud de l'Inde, il eut pour maître un des plus remarquables disciples du grand Bengali, que tout l'Occident connaît grâce à l'inoubliable biographie de Romain Rolland.

Si la pensée védantique authentique est aujourd'hui un peu moins méconnue en France, ainsi que les méthodes de méditation en usage dans l'Inde, on le doit en grande partie à l'infatigable activité de Swâmi Siddheswarânanda. Il n'est guère de milieux intellectuels avec lesquels il n'eut des contacts amicaux et fructueux, notamment ceux qu'il entretint longtemps avec les membres du clergé romain, et tout particulièrement avec les Carmes et les Dominicains. Il comptait de chaudes amitiés parmi ces ordres mais un jour, hélas, des ordres venus d'en-haut déconseillèrent de poursuivre un dialogue qui ne pouvait cependant que favoriser la vie spirituelle, dialogue que mènent dans l'Inde un Père Monchanin et un Bénédictin anglais.

Les contacts entre le Swâmi Siddheswârananda et les milieux catholiques (les protestants — chose curieuse — furent toujours plus réticents) commencèrent à se développer à Toulouse où il s'était réfugié au début de la guerre. Il fit même, à la Faculté catholique de cette ville, plusieurs causeries qui eurent de discrètes mais profondes répercussions. Pour la première fois, sur le sol de France, un moine hindou venait parler à des moines chrétiens, des pratiques millénaires de concentration et de prière. Depuis lors, quelque chose a changé dans l'attitude des hautes sphères des grands ordres catholiques français, où le yoga est aujourd'hui étudié avec attention. Nous pensons que le recueil collectif que les *Cahiers*

du Sud ont publié sur cet important sujet et auquel collabora le Swâmi Siddheswârananda, n'est pas tout à fait étranger à cet intérêt et à cette attention. Très grand admirateur de saint Jean de la Croix, dont il connaissait l'œuvre presque par cœur, le Swâmi devait y parler de ses *nuits* et du yoga.

Le Swâmi collabora à de nombreuses revues, dont les *Etudes Carmélitaines*. Avec lui on peut dire que le Védanta et la pensée indienne en général dépassa le cercle des spécialistes et des amateurs et commença à trouver crédit auprès des philosophes, des universitaires et, en général, auprès de tous ceux que préoccupe l'avenir de l'esprit.

Depuis de nombreuses années, il donnait chaque hiver une série de conférences à la Sorbonne qui étaient suivies par un nombreux public où l'on dénombrait toujours une grande proportion de jeunes et pas seulement du sexe féminin...

Si nous ne pouvons oublier cet homme de cœur, cet honnête homme dans toute l'acception du terme, nous ne devons pas perdre de vue que son œuvre continue à Gretz sous la conduite d'un autre membre de l'ordre Ramâkrishna dont les conférences sont fort appréciées par tous ceux qui suivirent si longtemps le Swâmi Siddheswârananda. Le lent mais indispensable travail de rapprochement entre les deux lobes du monde, continue. Puisse-t-il faire germer une nouvelle culture et un nouvel humanisme plus riches que tous ceux que connurent les hommes au cours de leur longue aventure.

JACQUES MASUI.

ANDRE MASSON

PERTINENCE DE LA LUMIÈRE

Proférons les énormités qui sont ici la procédure nécessaire.

Cette récente exposition d'André Masson (quelque 60 toiles à la Galerie Louise Leiris) nous certifie tout à coup que l'art qu'on nous propose depuis des années, l'abstrait comme le concret, talentueux ou nul, sur lequel s'exerce indéfiniment la tapageuse verbosité des critiques et la discrète habileté comptable des marchands ou des amateurs, est, à tout prendre, une peinture morte, parce que c'est un art sans amour. Les mouvements qu'on lui suppose ne sont guère que les remous gazeux et les sursauts de la décomposition.

Avec André Masson, on revit. On est baigné dans son immense amour éblouissant qui embrasse, viril et tendre, tout l'aujourd'hui pour le porter à l'incandescence, l'ouvrir, le révéler, le dire et le laisser dire: il parle avec une impudicité splendide et salutaire cet unique langage d'amour qui est, au fond, la seule chose sérieuse au monde, et la seule *actuelle*. Capable d'affronter les pires angoisses et les pires effrois. Et toujours triomphant dans son héroïsme de joie.

Rien de plus simple que la grandeur: il suffit d'écouter au fond de soi le bruit de l'œil. Il suffit d'avoir l'œil et le cœur. André Masson, comme le Noé d'un déluge de feu, nous envoie sa colombe de vérité. Païenne, peut-être, et follement ivre parfois de ses propres visions, vertigineusement enchantée ou désenchantée de ses découvertes, tâtant du bout de l'aile d'effroyables ou d'exquis brasiers, les foudres et les soleils, les sources et les neiges, familière de tous les incendies exaltants ou atroces qui signalent et signent notre temps, — mais consolante, toujours, comme une flèche de perfection qui vole et vibre, et jamais ne manque son but.

Vous la connaissez, cette flèche: on se tenait trop bas pour la voir, depuis le jour qu'elle avait silencieusement fiché

Van Gogh, tout pantelant, sur la paroi de l'éternité. N'importe quel imbécile aujourd'hui peut lui donner du génie : il est mort et il était fou ; ce qui n'a, par ailleurs, nullement découragé les professionnels. Hormis André Masson, y a-t-il seulement un peintre pour savoir comment et pourquoi il aura été le dernier des peintres de la peinture, le suprême voyant ? Et peut-être aussi le premier d'un temps où nous sommes entrés... Car on s'est beaucoup employé à ramasser les miettes autour et sous la table de ce festin de mort.

Avec Masson, la dent du plus vorace des affamés d'aujourd'hui rencontre enfin une pulpe juteuse, une moelle sous l'os, un os sous la chair, une chair sous le soleil et dans la nuit du monde, avec une âme par dessus tout. De quoi vivre. Sa peinture n'est pas, non plus, un art de peindre, une industrie, quelque caresse plus ou moins chatouilleuse festonnant les réalités : il s'agit désormais de tout autre chose. Donner en ce monde-ci la parole à la lumière, à ce qu'elle tient et détient de vérité. Car c'est la langue même de la lumière que cet homme a apprise et qu'il parle avec le naturel souverain des prophètes. De haut en bas. Il en connaît merveilleusement la syntaxe et le nombre (pour avoir su sans doute creuser plus loin que d'autres ses besoins en se refusant aux tics, aux habitudes, aux facilités dérisoires d'un Matisse matissant ou d'un Picasso picassé) ; et il nous vient aujourd'hui, exact au rendez-vous de l'heure, donner les mots de passe à ceux qui en ont besoin pour passer. Il n'y a que les grands génies qui soient réellement les contemporains de leur temps ; tous les autres sont en retard d'une saison ou deux sur l'âge, actuels à retardement. Mais comme ils sont ensemble, ils ne le savent pas et cela les rassure. Un génie est toujours seul de son temps.

S'il s'agissait ici seulement de peinture, je n'aurais rien à dire. Mais il y a quelque chose à comprendre, qui nous regarde tous : quelque chose d'assez grand pour n'être plus du ressort de la critique qui soupèse et qui juge, ou de l'amateur qui estime et décide, comme si la vie d'un homme supérieur n'était vouée à une œuvre que pour, un jour ou l'autre, comparaître devant leur tribunal ! Ce n'est pas là ce qui est en question, mais bien l'obéissance absolue à une nécessité absolue qui ne vous demande pas votre avis, la soumission la plus souple et la plus subtile aux implacables exigences de l'heure et du moment, aux hurlantes réclamations de l'éternité sur le temps. Ce qu'il faut, quand il faut, parce qu'il le faut.

Si tous les autres ont travaillé et travaillent sur les effets de la lumière réfléchie (dedans ou dehors), lui seul entreprend de remonter le courant, communiant comme jamais encore en espérance et en esprit avec son invisible mystère, déjà ici à l'unisson de son battement singulier. Dans l'invisible de la lumière, obéissant seulement, afin d'approcher d'un pas de

plus vers la vérité, de remonter avec la couleur vers le *Fiat lux*. Ses toiles pratiquent positivement une nouvelle magie, nouvellement permise, infiniment plus directe que celles qui s'orientaient matériellement vers ou sur la beauté : elles agissent comme des filtres qui aménagent et disposent l'élan lumineux avant sa percussion en nous, ou sur la terre. Elles ouvrent de nouveaux passages, dans le visible, à la vérité plus vraie de l'invisible, à sa vie plus vivante. Elles ne *représentent* pas. Elle ne *sont* même pas, si l'on veut : elles opèrent la métamorphose sans attendre le secours paresseux ou suspect de notre réflexion. Car la lumière est un verbe en soi ; et il fallait bien qu'après tant et tant de peintres, au bout des temps, un peintre le reconnût et en usât, légitimant mystiquement la peinture par son essence désormais, et non plus par ses attributs.

C'est aussi l'un des signes de l'inquiétante bassesse de notre époque, qu'elle réclame et permette soudain ces hauts élans, ces furieuses conquêtes. Les prophètes ne sont plus de notre âge et les saints nous ont désertés. On ne peut pourtant pas confier le soin de déchiffrer comme il se doit notre temps, aux disciplines et aux techniques qui l'offusquent et en compliquent le nombre. Les poètes et les grands artistes sont là pour cela. André Masson, plus qu'aucun autre, est un de ces fils du feu : il en a toutes les grâces et les cruautés, les violences et les douceurs, cette diversité unanime, la promptitude et le bond ; il en prodigue la somptueuse magnificence et les féroces splendeurs. Utilement.

Et maintenant, s'il vous plaît, plaignons ceux qui n'ont pas respiré l'ozone de cette foudre.

ARMEL GUERNE.

JEUNES PROSATEURS ALLEMANDS

BERNARD DORT

Singulière situation que celle de la littérature allemande [1] *prise entre un désastre et une prospérité, refusant son passé, récusant son présent, sans oser parier sur aucun avenir, et qui, pourtant, existe, envers et contre tout, qui se cherche et parfois se découvre, qui se crée elle-même dans une perpétuelle contestation !... Jamais, je crois bien, aucune littérature n'avait eu à vivre pareilles contradictions : c'est dire l'attention que nous lui devons, et combien, à tout moment, cette attention risque d'être déçue.*

René Wintzen nous le montre : la littérature allemande actuelle est le produit de toute une série de divisions, d'amputations. Nazisme, culpabilité, exil, « émigration intérieure », division de l'Allemagne, schisme idéologique et esthétique, fallacieuse prospérité... elle a tout connu. Ses écrivains ont vécu tout cela, continuent de le vivre. Ils sont passés par des épreuves littéralement inexprimables ; ils ont été des soldats ou des exilés avant d'être des hommes... Et les voici maintenant affrontés à une tâche écrasante, dans une Allemagne-croupion, possédée par une fausse allégresse, que l'on a pu comparer à la France bourgeoise de Louis-Philippe. Hommes dont la jeunesse s'est passée à l'armée, dans une armée qu'ils ne pouvaient ni approuver ni refuser complètement (les désertions de certains furent tardives, et il en est peu — Alfred Andersch excepté — qui revendiquèrent leur acte), une fois rendus à la vie, il leur restait à tout apprendre

(1) Il n'est question ici que de la littérature (en prose) de la République Fédérale Allemande. Le cas de celle de la D. D. R. est bien différent. Nous l'évoquerons sans doute un jour.

et à tout exprimer. A apprendre, notamment, la littérature — cette littérature « moderne » que le régime hitlérien avait ou interdite ou mise sous le boisseau (ni Proust, ni Malraux, ni Kafka, ni les « Américains », ni Sartre n'étaient alors à la portée du public allemand) — à reprendre à charge cet héritage épuisant, en même temps qu'à se re-situer dans un monde qui changeait plus vite qu'aucun d'entre eux n'aurait pu le craindre ou l'espérer, à reprendre prise sur lui, pour tâcher de l'exprimer, quand cette découverte de la littérature de la première moitié du XX^e^ *siècle les inclinait, justement, au refus, à la tentation du solipsisme.*

Que l'on ne s'étonne pas, alors, si leurs œuvres nous paraissent encore mal assurées. Une littérature ne « se refait » pas comme une économie — même avec l'aide américaine.

Comme l'écrivait Ihering [2] *: « En 1918, commencement voulait dire avant-garde. Aujourd'hui, commencement veut dire : recommencer absolument à zéro, se chercher de nouveaux outils et un nouvel objet, et se mettre à l'œuvre ».*

Les écrivains allemands ont donc recommencé. *Je n'évoquerai ici que les efforts faits par les membres du* Groupe 47 *dans l'affrontement de ces réalités nouvelles qui étaient à la fois historiques et littéraires. Certes, aucun d'eux n'est encore parvenu à son but; le* Groupe 47 *s'est effrité, et aujourd'hui, nous assistons, en Allemagne, à un foisonnement de tendances, de tentations qui vont de la résurrection de l'expressionnisme à un retour au réalisme. Mais ni cet expressionnisme ni ce réalisme ne sont ceux d'autrefois : ils sont plus durs, moins prolixes, le fait non d'écoles littéraires mais d'hommes seuls qui ne veulent plus s'en laisser accroire.*

Car, à travers ces diverses tentatives d'expression, reste une volonté commune : le refus à la fois d'un passé trop chargé, de ce nihilisme qu'incarnèrent des écrivains — pour ne citer que les plus grands — comme Ernst Jünger ou Godfried Benn, et d'un présent trop satisfait de soi qui forge ses mythes à longueur de page dans les hebdomadaires illustrés à fort tirage. Le temps des justifications et des auto-accusations mêlées (cf. Le Questionnaire *d'Ernst von Salomon ou les romans militaires de Kirst) est passé. Le temps des témoignages, également. Maintenant, nous voyons surgir comme l'écrivait Walter Höllerer* [3], *ces romans* nécessaires *qui essaient de dépasser l'opposition entre une littérature de consolation (« Trostliteratur ») et une littérature de la froideur (« Frostliteratur »), entre le réalisme et l'hermétisme. Nous connaissons déjà en France l'œuvre*

(2) Dans *Berliner Dramaturgie.* Ihering vit maintenant en Allemagne de l'Est.

(3) Dans *Documents*, n° 2 de Février 1955.

d'Heinrich Böll, d'Alfred Andersch, de Paul Schallück. Mais il faut encore mentionner celles, peut-être plus importantes, de Hans Henry Jahn, Hambourgeois lyrique et baroque, de Hans Erich Nossack, Hambourgeois lui aussi, dont le dernier roman s'en prend au trop fameux « miracle économique » allemand, de Walter Koeppen qui, de Bonn à Rome, nous propose comme une radiographie du présent... celle, également, d'Arno Schmidt qui ressuscite, dans un feu d'artifice verbal, tous les jeux de l'avant-garde d'entre-les-deux guerres, mais sans leur gratuité d'antan.

Certes, cela ne fait pas encore une littérature incontestable ni exemplaire, mais, peut-être, quelque chose qui nous touche de plus près : une littérature-en-train-de-se-faire, une littérature qui est recherche et non satisfaction de soi, une littérature qui ne devient littérature que dans une perpétuelle mise en question de sa tradition et de la réalité du monde. Ainsi, sans jamais prétendre à l'exemplarité, elle peut bien nous apparaître comme un exemple : cette mise en question, cette interrogation infinie auxquelles les trois nouvelles de jeunes écrivains que nous publions ici, font écho sont aussi nôtres, constituent aussi le meilleur de notre littérature.

BERNARD DORT.

RENE WINTZEN

Cet article n'a d'autre ambition que de tenter une esquisse de la vie culturelle allemande d'aujourd'hui, et plus particulièrement de sa littérature née de la catastrophe, des ruines et de l'abîme. Précisons-le immédiatement: cette esquisse se limitera aux conditions faites à la création littéraire sur le territoire de l'Allemagne occidentale. Il conviendra d'évoquer le climat intellectuel de ce pays, tel qu'il se présentait au lendemain de la guerre et tel qu'il est aujourd'hui, mais dans l'avenir toujours susceptible de transformations comme il le fut au cours de cette dernière décade. Ce climat est fonction d'un passé qui couvre les quarante années de l'histoire allemande qui viennent de s'écouler. On aura beau reprocher au critique littéraire son besoin de classification et souvent sa méthode de découpage dans le temps, il s'avère impossible de se faire une vue d'ensemble de la littérature allemande contemporaine sans refaire avec elle les étapes de son cheminement jusqu'à nos jours: époque weimarienne, époque hitlérienne, époque post-hitlérienne et adenauerienne. Qu'il y ait eu, malgré ces bouleversements historiques, une continuité de la littérature allemande, nul ne peut le contester. Il n'en reste pas moins que l'événement a marqué profondément l'œuvre littéraire et lui a dicté à la fois le sens de son message, la mesure et la portée de son langage, que de nos jours les techniques et les moyens d'expression ont développés, puis canalisés dans des moules pareils à des carcans. Ne négligeons pas les impératifs d'une société qui croit s'être trouvée et pourtant se cherche encore sous l'influence des meilleurs de ses éléments et nous aurons ainsi une idée approximative, assez proche de la vérité toutefois, des difficultés de l'écrivain allemand aux prises avec les drames de sa conscience et de leur projection dans son milieu.

Une Culture et une Littérature en « Diaspora ».

La vie culturelle allemande n'a jamais été peut-être plus intense que de nos jours. A première vue, si l'on se satisfait de chiffres, de réclames, de prospectus, d'échos de presse,

elle semble même plus abondante, plus dense, plus vivante qu'aux belles années de Weimar. Deux cents théâtres, seize universités, soixante facultés et académies, mille cinq cents universités populaires, huit académies musicales, deux mille maisons d'éditions qui publient chaque année environ vingt mille titres, quatre mille librairies, tel est le bilan de l'activité culturelle d'un pays qui porte encore les traces de son anéantissement voilà un peu plus de dix ans. Mais divisée en deux Etats et l'Allemagne de l'Ouest elle-même morcelée en *Länder,* plus ou moins arbitrairement liés entre eux par le Fédéralisme, l'Allemagne n'a plus de tête. Sa capitale occidentale *Bundeshauptdorf,* village-chef-lieu, comme l'appellent irrévérencieusement les journalistes — est qu'on le veuille ou non une capitale artificielle. Sur le plan culturel, cette petite ville des bords du Rhin — qui s'enorgueillit de la naissance dans ses murs du grand maître de la symphonie allemande — ne représente presque rien aujourd'hui. Chaque *Land* jouit de l'indépendance culturelle à l'égard du *Bund.* Il mène pratiquement à sa guise une politique qui soutient toutes les entreprises de l'esprit, littérature, théâtre, beaux-arts, radiodiffusion. La concurrence entre les *Länder* et à l'intérieur du *Land* entre les villes, constitue un phénomène curieux, dont les résultats ne sont pas négligeables toujours, mais qui encourage la dispersion. Ainsi, les lignes générales de la nouvelle carte culturelle de l'Allemagne ne font plus qu'un crochet par Berlin pour se dérouler en méandres autour de centres nouveaux ou qui se sont encore développés depuis la fin de la guerre: Munich, Nuremberg, Stuttgart, Francfort, Cologne, Dusseldorf, Hanovre, Kiel, Hambourg. Peu de villes de grande ou moyenne importance qui ne déploient chaque année tous les fastes pour une manifestation culturelle, le plus souvent affublée de l'étiquette européenne. Mais ces festivals, ces conférences internationales, ces carrefours de l'Europe, ces congrès ne peuvent cacher le malaise dont l'Allemagne souffre depuis dix ans: l'absence d'une capitale vraiment représentative, comme le fut jadis Berlin de 1918 à 1930.

A cette époque, l'ancienne capitale du Reich rivalisait de bon droit avec Paris. Rivalité de l'ordre de l'esprit où certes s'affirmaient les contraires, mais aussi où chacun venait puiser son dû et recevoir avec reconnaissance le don de l'autre. Tout comme Paris, Berlin fut pour un temps, trop court hélas, une cité européenne de la littérature, des arts et du cinéma. N'abrite-t-elle pas, n'encourage-t-elle pas réalisateurs, acteurs, auteurs célèbres ou en passe de le devenir, qui lui ont accordé leur confiance et s'y sont donné rendez-vous ? Elle est une plateforme, un promontoire où l'on accède parfois péniblement, parfois avec facilité, mais d'où l'on peut aussi retomber en se brisant les ailes. Maîtresse capricieuse qui ne compte plus ses amants, toujours

prodigue de ses charmes qu'elle sait renouveler, grande dame tenant le salon où prennent place Brecht, Feuchtwanger, Hasenclever qui se recommandent de l'expressionnisme, Gerhart Hauptmann, Heinrich Mann, Alfred Döblin, chefs de file du naturalisme, Max Reinhardt, Félix Holländer, Erich Engel, Herbert Ihering, Emil Jannings, maîtres du théâtre et de la critique. Berlin réalise des miracles d'ingéniosité, équilibre ses prouesses, multiplie ses aventures et ses audaces, provoque, forme, tourmente son public, et ce que l'on n'avait jamais vu dans une autre ville, ceux que l'on appelle les « prolétaires » participent à sa vie culturelle. La littérature allemande d'alors affiche à son blason les noms des frères Mann, de Döblin, de Hauptmann, de Brecht — dont le « Erst kommt das Fressen dann die Moral » est sur toutes les lèvres — de Fritz von Unruh, d'Hermann Kesten, de Johannes R. Becher, de Tralow, d'Anna Seghers. Sami Fischer, Eugen Diederichs, Anton Kippenberg, Reinhard Piper, Gustav Kiepenheuer, Ernst Rowohlt lancent les auteurs qui établiront à jamais le renom de leur maison. Aujourd'hui je ne connais pas d'Allemand cultivé qui ne parle de cette époque, s'il l'a vécue, sans un regret dans la voix. Il récite les « songs » de l'*Opéra de quat'sous* comme s'il sortait de la première de 1928. Il parle des *Buddenbrook*, de *Berlin Alexanderplatz*, de *Der Untertan* comme s'il en avait la veille achevé la lecture. Où et vers quoi peut se porter son enthousiasme de nos jours ? On « montait » à Berlin pour tâcher de conquérir les faveurs de cette dame comme on « monte » encore à Paris des terres lointaines de la province. Le roitelet dans sa ville doit se satisfaire de son sort, et pour cause. La génération des Rastignac est morte pour l'Allemagne, et la vie culturelle, la littérature de ce pays se contentent de feux de paille. A vrai dire, elles vivent en « diaspora ».

Nostalgie écrasante, étouffante, paralysante. Conscience de cette impuissance à percer les murs, à franchir les frontières, à de rares exceptions près. Absence de l'adversaire qui enrichit dans le dialogue ou simplement du fait de sa seule existence. Faiblesse de la critique, de la répartie, de la discussion. Autant de possibilités, de facteurs stimulant la création qui font défaut à l'Allemagne contemporaine. Nostalgie qui se transforme en complexe d'infériorité pour certains. Ah ! redonnez-nous Berlin, symbole de nos gloires passées, objet de nos aspirations présentes, Berlin cette ville dont on parle :

« Ni belle, ni illuminée, ni accueillante,
Incontestablement depuis toujours city et faubourgs,
Etendue à perte de vue,
Quarante kilomètres de rails unissent Erkner et Wannsee.

Le centre est représentatif.
Mais à l'est de l'Elbe ce sont les mille rues
Des quartiers intérieurs habités par de petits bourgeois.
Et puis, il y a, aujourd'hui encore, ces villages
Qu'on dit des villes d'eau :
Zehlendorf, Gatow, Frohnau.

Ni royale, ni majestueusement ordonnée,
Ni, comme Paris, tout entière dans une idée,
Ni, comme Rome, formée dans les creusets d'une civilisation
Berlin est une ville de colons, [à son apogée,
Sauvage, inculte depuis toujours,
Pas même capitale du Reich pendant un siècle,
Profondément avancée dans la Marche,
Enfoncée dans le sable,
Telle une immense et solide ville de tentes,
Sans mesure, sans contour :
Une inflation en marche.

Berlin et les Juifs :
Arts, théâtre et littérature,
Plus tard le cinéma,
La critique décide du cours de la Bourse.
Sans l'activité débordante des Juifs,
Leur mérite, leur modestie, leurs audaces,
Sans l'instinct du particulier
Qu'ils ont hérité des Huguenots ,
Les fondateurs de Berlin auraient fait de cette ville
La morne métropole
De l'industrie, du fonctionnarisme et du militarisme.

Aujourd'hui : un inextricable chaos.
Comme Carthage, Berlin devait être détruite.
Réclames au néon et néo-capitalisme.
Le Hong-Kong occidental pour les réfugiés politiques.

Le parti des ouvriers est le plus fort.
Tous les films du monde.

Fruits du sud, livres, fines étoffes,
Le dernier cri de la mode
De Paris à Tokio, de Sydney à New-York:
Tout cela dans les seules vitrines de l'Occident.
Derrière le rideau de fer,
Berlin mène la double vie du monde,
Ne rayonnant que d'un seul côté
Liée par une ceinture désertique
A la sombre zone du silence.

Ni belle, ni illuminée, ni accueillante
Telle est Berlin. Pourtant cette ville peut être une patrie,
Une patrie et un centre.
Une patrie justement pour ceux
Qui partout ailleurs dans le monde sont des étrangers.
Un centre pour ce peuple difficile que sont les Allemands,
Appliqués, mais ne sachant jamais
S'ils vont se disperser ou s'unir. »

LE DIFFICILE HÉRITAGE.

Il convient, cependant, de se demander si Berlin retrouvée — en supposant au mieux que toute l'élite de la pensée allemande s'y rue dès le premier jour de l'ouverture — si, dis-je, ce rêve devenu réalité modifierait tant soit peu la situation présente. La question est posée. Il ne nous est pas donné pour autant d'y répondre clairement. Mais une chose me paraît certaine: le nouveau Berlinois traînera dans ses bagages tout le poids du récent passé dont il est l'héritier le plus souvent involontaire et malheureux. Il ne se libérera pas sans peine de cet héritage qui le handicape.

« Il y a une fissure entre la littérature allemande actuelle et la littérature de la génération post-wilhelminienne et weimarienne », a écrit Alfred Döblin. Cette fissure représente en fait ce qu'a duré le régime national-socialiste avec dès 1933 ses bûchers de livres, ses chasses à l'homme, ses camps de concentration, ses fonctionnaires de littérature et d'art, ses méthodes de provocation et de dénonciation. La littérature allemande prend alors des chemins divers qui conduisent à l'asservissement au régime, à l'exil ou au silence.

« Pauvre littérature allemande ! », pourrait-on s'écrier avec Friedrich Sieburg, mais en appliquant cette exclamation

non pas comme lui à notre époque, plutôt à celle qui s'est effondrée en 1945. Romantisme désuet, mélodrame décadent et pervers de la *Blut und Boden Dichtung* (littérature du sang et du sol) qui connut son apogée sous le régime nazi. Que reste-t-il de la gloire de ces quatre-vingt-huit écrivains qui signèrent la célèbre « Adresse de fidélité au Führer », si l'on veut bien faire exception de deux noms, Hans Carossa et Gerhart Hauptmann et de quelques cas limites comme ceux d'Ernst Jünger ou de Gottfried Benn. Certes, il arrive que l'on réédite Bruno Brehm, Erich Dwinger ou Hans Grimm qui ont retrouvé aujourd'hui une partie de leur public d'hier et développent dans des œuvres nouvelles leurs thèmes favoris: colonialisme, racisme, antibolchevisme. Mais à cette littérature s'en ajoute une autre dont l'influence dans l'opinion publique pourrait être plus nocive, parce que largement exploitée dans un certain nombre d'illustrés à grand tirage: mémoires, souvenirs des hommes politiques, carnets des généraux d'Etat-Major, des héros de la dernière guerre, feuillets bleus ou roses de l'ex-secrétaire, de l'ex-interprète, de l'ex-valet de chambre, de l'ex-cuisinier. « J'étais la brosse-à-dents-de-Hitler », que n'ai-je donc pas à vous raconter ?

Tandis que ce régime met à l'honneur cette littérature que l'on aurait souhaitée sans lendemain, l'un des phénomènes les plus intéressants de cette vie de l'esprit enchaînée est celui que l'on a nommé « émigration intérieure ». Des écrivains se sont tus dès les premières années de la tyrannie. Ils entrèrent dans « l'Innerlichkeit » ou le silence, en signe de protestation, y cherchèrent refuge.

« *Bienheureux aujourd'hui est celui qui sait se taire* » écrivait Gertrud von Le Fort,

« *Et connaît la douceur loin de la honte des jours sombres,*
Car il faut que la lumière se réfugie dans l'ombre
Et soyons heureux d'être solitaires
Rendons grâces au ciel de demeurer oubliés.
Seul l'homme qui pleure sera encore consolé
Car dans les larmes naîtra l'amour
Mais aimer c'est périr, et la mort guette chaque jour. »

La résistance active au régime menée par quelques-intellectuels fut soutenue par des écrivains comme von Ossietzky, Ernst Wiechert, Günther Weisenborn et Haushofer qui connurent les camps de concentration, les prisons et même le poteau d'exécution. Une littérature anti-nazie réussit quelque temps à tromper la censure. Leurs auteurs, Werner Hegemann, Fritz Reck-Malleczewen finirent tragiquement en exil ou dans les camps. Des œuvres des

écrivains catholiques Reinhold Schneider, Werner Bergengruen circulèrent sous le manteau et jetèrent le trouble dans plus d'une bonne conscience, préparant ce sentiment non de la culpabilité collective allemande, selon une expression du président Heuss, mais d'un sens collectif de la honte allemande. « *Ce pays* », écrivait en 1943, Werner Bergengruen

je l'avais enchâssé à mon cœur.
Je lui ai adressé message sur message.
Je suis venu à vous sous de nombreux visages.
Mais sous aucun d'eux vous ne m'avez reconnu.
De nuit, blême Hébreu, j'ai frappé à vos portes,
Fugitif pourchassé, aux souliers en lambeaux,
Vous appeliez le sbire, ameutiez le piégeur
Et ce faisant pensiez servir encore Dieu.
Je suis venu à vous, vieille femme tremblante,
A l'esprit affaibli, au muet cri d'angoisse.
Mais vous m'avez parlé des races d'avenir
Et n'avez accordé liberté qu'à mes cendres.
Dans les plaines de l'Est, garçonnet orphelin,
Je tombai à vos pieds pour demander du pain.
Mais vous appréhendiez que plus tard on se venge.
Un haussement d'épaule, et vous m'avez tué.
Je suis venu, en prisonnier, en ouvrier,
Déporté et vendu, lacéré par le fouet.
Vous détourniez les yeux de cet esclave hirsute.
Je viens en juge ! Alors me reconnaissez-vous ? »

Mais l'Allemagne culturelle, dans son ensemble, choisit l'exil. Choix difficile pourtant au nom de ce que l'on abandonne, de ceux qu'on laisse derrière soi, au nom de l'inconnu qui vous attend. Ce mouvement d'émigration est le plus important de ceux que l'histoire allemande a connus. C'est par centaines que savants, philosophes, critiques, romanciers, poètes, dramaturges, journalistes, cinéastes, artistes, bref, comme le souligne Hermann Kesten, avec peut-être une légère pointe d'exagération, « tout ce qui fait un peuple, tous ceux pour qui la liberté était plus chère que le bien-être », trouvèrent droit d'asile dans les pays d'Europe d'abord, puis aux Etats-Unis. Des grandes maisons d'éditions s'installèrent à Paris, à Stockholm, à Amsterdam, à Londres, à Zurich, à New-York, à Buenos-Aires, à Moscou. Pour les émigrés, la deuxième guerre mondiale fut comme une guerre dans la guerre. A chaque avance de l'ennemi il fallait fuir à nouveau, fuir toujours plus loin, reprendre l'œuvre

interrompue. Dès 1939, l'émigration prit un tour tragique. La vie pour beaucoup devint insupportable. L'émigré plus heureux que ses frères a dressé, en leur mémoire, dès son retour au pays, ce palmarès des souffrances et des morts.

Remarque dans *Liebe deinen Nächsten* et Feuchtwanger dans *Exil* ont dépeint les tourments de l'émigré. Ils ont su dire le drame vécu par ceux qui « moururent de leur passé perdu », qui ne surent pas supporter victorieusement toutes ces épreuves, car la souffrance affermit les forts, mais elle affaiblit davantage encore les faibles.

Les écrivains qui survécurent à l'exode eurent le mérite d'enrichir le patrimoine littéraire allemand et de rechercher pour le temps de paix des énergies nouvelles afin de rebâtir un monde viable. Ils explorèrent toutes les possibilités d'un humanisme moderne, universel, dominant les communautés humaines les plus variées, promettant l'union des bannis, des proscrits, des victimes, des innocents, des naïfs, des inconscients. C'est ce souci majeur, dicté par l'amour et le respect de l'homme, qui ont permis à Thomas Mann, à Bruno Frank, à Franz Werfel, à tant d'autres, de poursuivre en exil une œuvre dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle est un mémoire spirituel de la tragédie de notre temps. C'est Thomas Mann qui en 1941 déjà donnait cette définition de l'exil qui fut valable pour les meilleurs : « L'exil n'est pas ce qu'il était autrefois, ce n'est pas un état transitoire, temporaire, ce n'est plus une période d'attente, en espérant le retour dans la patrie ; c'est déjà les prémices d'une alliance humaine où les nations se fondront, c'est le commencement de l'unification du monde ».

Ainsi, par l'un de ces miracles dont l'homme ne devine qu'après coup la portée, « le nazisme qui avait été », pour reprendre une délicate formule, « le terme insensé du divorce de la Kultur et de l'humanisme » à l'intérieur de l'Allemagne, suscitait par l'intermédiaire de ceux qui loin de leur pays veillaient à la pérennité de ses traditions les plus nobles, un vaste mouvement du cœur et de l'esprit pour la réconciliation du genre humain et la sauvegarde de ses valeurs immuables.

C'est une autre Allemagne qui attend, dix ans plus tard, un peuple hébété, amoindri, étonné d'avoir survécu à la pluie de fer et de feu qui s'est abattu sur lui impitoyablement, et qui rôde maintenant en guenilles, affamé, au milieu des ruines fumantes de ses cités qu'on lui avait assuré bâties pour mille ans. Soldats de l'ancienne croisade qui s'entassent dans les camps, subissent les leçons de la « rééducation », fonctionnaires et membres du Parti « dénazifiés » à tour de

bras, tout un peuple misérable qui apprend à se soumettre à la dure loi du vainqueur. Que reste-t-il du mirage, des promesses de victoire, d'un monde que l'on voulait conquérir pour un idéal qui dès la sortie de l'école communale avait été celui de tout bon Allemand ? Misère, famine, désarroi. Une nation dont on a violé la conscience. Un immense troupeau d'êtres aveugles qui se voit condamné, châtié, frappé d'anathème. Le choc psychologique est trop fort. En moins de quarante ans ne s'est-il pas renouvelé deux fois ? La tyrannie, l'erreur dans l'engagement, la défaite, la discrimination, le châtiment, l'isolement, le mea culpa collectif de bon ton à l'époque, le souci du pain quotidien, alors que l'on a vécu dans l'abondance, que l'on s'est cru le héros d'une ère nouvelle. Ah ! on ne nous y reprendra plus ! Nous ne croyons plus à rien. Nous nous méfierons toujours des idéologies, des constructions de l'esprit. « Nous sommes la génération sans lien ni profondeur. Notre profondeur est abîme. Nous sommes la génération sans bonheur, sans patrie et sans adieu. Notre soleil est pâle, notre amour cruel et notre jeunesse sans jeunesse. Nous sommes la génération sans limite, sans frein et sans protection ». Ce cri de Wolfgang Borchert au lendemain de la guerre, est repris par des millions de voix désespérées. Tout engagement ne sera plus que formel et ne visera plus que la négation, la répulsion, le dégoût, l'amertume. On ne vivra plus qu'au jour le jour. Réalisme et pragmatisme seront les nouveaux dieux d'une société que même le miracle allemand n'a pas entièrement convaincu de sa réussite s'il faut en croire l'un des plus éminents professeurs de sociologie empirique, Helmut Schelsky : « Avec le déclin de la foi dans le progrès, la pensée allemande est devenue en général étrangement aveugle à l'avenir, à l'utopie politique, sociale, philosophique ou morale. On ne sait guère que peindre des images terrifiantes qui ne sont qu'une contrefaçon du présent. Même là où le développement de notre civilisation matérielle nous donnerait l'occasion d'imaginer secrètement les grandes lignes des conditions sociales et humaines de l'avenir et des tâches qui en résultent, nous abandonnons cela à des genres littéraires et à des disciplines scientifiques excentriques ».

Le miracle économique allemand depuis la réforme monétaire n'a presque rien changé à cette situation. Ne s'étonne-t-on pas en Allemagne, peut-être plus qu'à l'étranger, qu'à ce redressement extraordinaire ne corresponde aucun contrepoids culturel ? Pourquoi n'est-il pas soutenu par la création de l'esprit ? Et de gémir sur la médiocrité de la presse, sur la crise de l'enseignement, sur le financement en dépit du bon sens de la recherche scientifique, sur l'appauvrissement de la littérature, sur l'indigence du théâtre et du cinéma. N'avons-nous pas pourtant des savants, des penseurs, des musiciens, des écrivains, des poètes ? On oublie peut-être

un peu trop rapidement que douze années d'autarcie matérialiste font un long retard à rattraper, créent un vide qu'il n'est pas si commode de combler, aussi satisfaisantes les conditions d'existence fussent-elles devenues. L'habitude de la critique, de la comparaison, de la confrontation s'est perdue. « Sous plus d'un rapport », affirmait l'écrivain autrichien Herbert Eisenreich dans un dialogue qui l'opposait récemment à l'Allemand Karl August Horst, « les douze ans de malheur ont été pour l'Allemagne pires qu'une simple perte de temps. Ils ont eu pour conséquence, entre autres, le dépérissement de l'esprit critique. Comme il n'y avait que deux extrêmes — l'autodafé pour l'art étranger, dégénéré, ennemi de l'Etat, et la contemplation de l'art pour ce qui était agréable, souhaité et prescrit — comme toute critique était contrainte au silence pendant toutes ces années, les Allemands ont fini par perdre non seulement tout instinct critique actif, mais aussi la capacité de supporter et de digérer la critique : celui qui est loué se fait aussitôt l'impression d'être un Titan, et celui qui est blâmé pousse des hurlements comme si on l'avait mis lui-même sur le bûcher ». Les premières années de l'occupation alliée ne devaient guère faciliter cette reconquête, indispensable pourtant, d'une des principales démarches de l'esprit. Selon la formule d'un observateur lucide de cette époque « La littérature, le théâtre, le cinéma parlent allemand en quatre langues ».

Le redressement économique de l'Allemagne a-t-il servi à la renaissance de la vie culturelle du pays ? Certes la réforme monétaire fut accompagnée d'une chute verticale de la production littéraire. Des maisons d'éditions, des revues, des journaux, nés de la guerre, disparurent. L'Allemand qui, quarante-huit heures plus tôt, achetait encore tout ce qui était imprimé, devint avare d'une monnaie en échange de laquelle il obtenait maintenant tout ce dont il avait manqué jadis : nourriture, habillement, ameublement. Mais une normalisation des structures culturelles de la nation s'en suivit. Au bout de deux ans, l'Allemagne avait reconstruit un certain nombre de ses théâtres, de ses cinémas. Une presse solide, soutenue par des partis politiques, par l'industrie, par des maisons d'éditions, ou simplement par un public fidèle, reparut. L'édition et la librairie allemandes reconquirent peu à peu le marché intérieur. Cette normalisation, cependant, subit assez vite un éclatement désastreux. Dès 1951 on assista en Allemagne à une inflation en marche se manifestant dans tous les domaines de la vie publique. Bientôt la culture, elle-même, fut le fait de tout le monde. Il n'est pas aujourd'hui de fonctionnaire, d'employé qui n'ait plus ou moins à son poste conscience d'être un rouage de ce Kulturbetrieb, de cette immense entreprise culturelle, calqué dans son ensemble sur son modèle américain. Organisme parfaitement mécanisé, dont les manifestations sont subventionnées par l'Etat, qui procède

à d'importants déplacements d'une localité à l'autre, son but vise dans une large mesure à la Vermassung, à la « massification ». On assiste à de véritables « Jamboree » de la culture tout au long de l'année, du lac de Constance à Flensburg, animés par les représentants d'Académies les plus diverses. L'énorme développement de l'industrie cinématographique (l'Allemagne produit bon an mal an près de cent films), de la production radiophonique et télévisée, est un des facteurs principaux de cette course permanente et bruyante au succès culturel.

Dans cette nouvelle société allemande, les traditions ne se perdent pas toutes pour autant. Il faut toujours en Allemagne pour être pris au sérieux avoir un rang ou un titre. Ainsi, le professeur d'université est encore de nos jours au sommet de la pyramide sociale. Il est le serviteur de l'Etat, il reconnaît l'autorité, ne fait pas de politique. L'université a conservé dans une large mesure le monopole de la vie intellectuelle. Le rôle assez peu brillant dans l'ensemble qu'elle a joué sous le Troisième Reich n'a guère entaché son prestige. En France, en Angleterre, l'université a des rivaux en la personne des romanciers, des essayistes. En Allemagne, l'écrivain occupe dans l'opinion publique un rang bien inférieur à celui de l'instituteur qui vient lui-même dans la hiérarchie sociale bien après le parlementaire, le syndicaliste, l'industriel et le professeur d'université. Il semble bien que l'écrivain n'ait pas sa place dans cette société. Mais il n'a guère le temps de s'en plaindre. Ne fait-on pas l'impossible pour l'occuper par tant de congrès, de discussions publiques, de cours de vacances, de rencontres, de postes d'attachés culturels et surtout par la radio « le marché inépuisable des mots » comme on l'a si bien définie. L'écrivain allemand d'aujourd'hui se marie jeune, a un appartement, souvent une auto. Il écrit des romans sans prétention publiés dans des illustrés à gros tirages. Il écrit pour la presse et, s'il a de la chance, pour le cinéma. Ses travaux sont un « job » comme un autre. Il sait fort bien, mieux que personne que la littérature c'est autre chose. Et il lui arrive aussi d'être capable de littérature. « On porte toujours un faux jugement sur la situation de la littérature allemande », assure le critique Horst, « quand au lieu de la responsabilité personnelle de l'écrivain, on met au premier plan l'engagement politique, le problème de la censure ou le facteur économique... Au lieu de coiffer le jeune écrivain d'après-guerre d'une certaine situation, ne devrions-nous pas plutôt nous demander comment elle l'a rencontré, comment il a pris position par rapport à elle ? » Mais pour le théologien protestant Gollwitzer, la « Société actuelle est plus dangereuse que notre faim d'il y a dix ans ». Une nouvelle littérature allemande nous rappelle depuis peu le rapport existant entre l'événement et l'œuvre, la responsabilité de l'individu et de la collectivité, le drame d'une

humanité que la course au bonheur détournè peut-être de son salut.

LE PUBLIC ET SES MYTHES.

La détresse spirituelle du grand public allemand, voilà ce que le plus souvent ses lectures nous révèlent. Le lecteur satisfait ses nostalgies, ses souhaits, son besoin d'évasion hors du monde et de la société dans lesquels il vit par une littérature qualifiée de « Bestsellers » à cause de ses énormes tirages. Elle doit son succès à l'actualité des sujets qu'elle traite. On l'achète parce qu'il faut être au courant, à la mode, de son temps. Qu'il s'agisse de *08/15* de Kirst, dont les trois volumes ont dépassé aujourd'hui les six cent mille, ou du *Questionnaire* de von Salomon, ne sommes-nous pas en présence d'une exploitation habile d'articles qui défrayent manifestement la chronique ? La caserne et l'occupation furent assez longtemps en Allemagne la source d'un genre de fabulation teinté de vérisme. Selon la formule, quelque peu exagérée sans doute, d'un critique allemand : « La caserne dont parle Kirst, le lecteur voudrait bien après tout y retourner ». Y retourner vraisemblablement pas, mais du moins n'en a-t-il conservé souvent que les meilleurs moments.

Littérature plus recherchée, qui correspond à une longue tradition, à une vogue loin d'avoir disparu, où le meilleur se mêle au pire, les romans familiaux qui retracent le destin de plusieurs générations et se terminent presque toujours par une nouvelle histoire d'amour, connaissent le même succès. Il y a cinq ans, presque jour pour jour, mourait la plus célèbre de toutes les romancières allemandes, Hedwig Courths-Mahler, dont les deux cents livres eurent un tirage global de trente millions d'exemplaires. Le succès de cette œuvre repose sur la description idéale que son auteur fait de la vie, non pas telle qu'elle est dans la réalité, mais comme chacun voudrait qu'elle fut. Les « romans de génération », d'une valeur littéraire plus réelle, se rattachent à ce groupe. *L'incorruptible héritage* d'Ina Seidel a dépassé en un an les quatre-vingt mille.

Le livre ne connaît de succès que dans la mesure où il répond à l'attente du lecteur qui par son intermédiaire veut fuir la vie quotidienne. Il se réfugie dans la fiction qui ne pose pas de problèmes, dans l'histoire idyllique, dans le récit humoristique, dans tout ce qui lui garantit l'indifférence à l'événement contemporain, lui assure quiétude et bonne conscience.

Le mythe de la dame de la haute société a été décrit et analysé avec humour dans un grand quotidien il y a

quelques mois. Voici, selon ce journal, l'image que le lecteur se fait de cette dame : « Elle est pâle, non pas qu'elle soit malade ou qu'elle n'aille pas assez souvent au grand air, mais parce qu'elle fait un usage intelligent des produits de beauté, des fonds de teint et des cosmétiques. Depuis le succès d'Audrey Hepburn, elle accentue l'irrégularité de ses traits. Son regard doit être mi-naïvement étonné, mi-amoureusement rêveur. Ses goûts artistiques sont difficiles à contenter. Le jazz est trop bruyant. Si c'est une dame « bien », elle n'ira voir ni *Moulin Rouge* ni *Limelight*. Les héros de Hemingway boivent trop de whisky et sont des brutes. Simone de Beauvoir dissèque sans pudeur tous les sentiments élevés. Ce qu'elle attend, ce qu'elle espère, c'est un Christian Dior qui serait poète et lui donnerait de nouvelles raisons de vivre ».

Quelle place peut prendre alors auprès de ce public une autre littérature, une littérature qui refuse de suivre les chemins battus, qui s'écrit sous la passion de la découverte, de la recherche, de l'inquiétude ? N'est-elle pas du même coup hors de cette société dont elle n'encourage pas le mécanisme ? Elle souhaite s'adresser à l'homme placé au cœur de cette société et réussir à l'émouvoir. Sa critique n'est pas la critique permise car elle fait œuvre de provocation. Peut-on s'étonner dans ce cas qu'un livre d'un Alfred Andersch, d'un Paul Schallück, d'un Hans Bender, d'un Wolfgang Koeppen, d'un Heinrich Böll incommode le lecteur et qu'il n'ait le plus souvent qu'un succès limité. Pour parler chiffres, un tirage « risqué » de cet ouvrage est de l'ordre de trois à quatre mille exemplaires. Heureux l'éditeur qui en écoule la moitié.

Littérature Immédiate.

Il est temps de définir cette nouvelle littérature, d'en reconnaître la démarche spirituelle, d'évoquer ses thèmes, d'aborder son langage, de marquer d'une croix blanche les meilleurs de ses représentants. C'est de la guerre donc qu'est née cette littérature. « Dès que la guerre est éclatée », dit l'Hécube de Giraudoux dans *La guerre de Troie* « impossible de tenir les poètes... La rime, c'est encore le meilleur tambour ». Et Diderot pose la question puis y répond : « Quand verra-t-on naître des poètes ? Ce sera après les temps de désastre et de grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. Alors les inspirations ébranlées par des spectacles terribles peindront des choses inconnues ». Mais les premiers écrivains allemands peindront des choses connues d'abord. Ils seront essentiellement des témoins, des rapporteurs de ce qu'ils ont vu. Il ne s'agit pas encore de

faire de la littérature, mais de faire part de ce qui fut. Témoins passionnés qui se libèrent de leur récente expérience. On ne leur demande pas d'être lucides. C'est de leur « Chair et de leur sang » que, comme Walter Kolbenhoff ils ont payé le droit de dire leurs souffrances et leur révolte. Les poèmes, les récits de Wolfgang Borchert, son drame dont le titre: *Dehors devant la porte* symbolise par avance l'échec de son œuvre dans une Allemagne qui oublie, déterminent le courant de nihilisme sur lequel se fonde maladroitement une génération d'hommes aigris. Le grand thème de ce qu'on appelle alors roman, pour tromper un public de fantômes et de revenants, ce sera la guerre et ses conséquences. Après la première guerre mondiale, la littérature s'enrichit d'un nombre considérable d'œuvres violentes, pacifiques. Aux livres de Giono, Barbusse, Dorgelès, Remarque, Jünger, Carossa, Dos Passos, Hemingway, la littérature allemande dès 1945 propose un nouvel écho où se mêlent les voix de Heinrich Böll, Hans Werner Richter, Remarque encore, Eugen Kogon, Luise Rinser, Anna Seghers, Günter Eich, Milo Dor, de tant d'autres encore et surtout du plus grand d'entre eux dans le genre, Theodor Plievier. Son *Stalingrad*, réquisitoire féroce contre la guerre et l'obéissance absurde au militarisme et les deux volumes qui suivirent, à de moindres titres toutefois, constituent une fresque immense du drame vécu par l'Allemagne où passe un souffle épique rarement atteint dans cette littérature contemporaine. Mais ce qui la différencie de son aînée, c'est que sans doute l'homme, héros tragique de cette épopée, n'est plus seul en cause comme autrefois. Le cri poussé par nos pères « Au fou, on assassine des hommes » se prolonge et fait état d'une communauté. L'homme seul cède la place à l'escouade, à l'escadrille, à la batterie, à la caserne, au corps constitué par une équipe. L'unité devient pluralité. Le drame s'élève au niveau d'une société animée par la même foi ou le même désespoir.

Au pessimisme des premières années succède un réalisme calculé, voulu, appelé à frapper l'imagination et la sensibilité. Le fait doit porter. Son horreur se suffit à elle-même. Le commentaire est superflu. La guerre prend les couleurs de tel épisode sanglant décrit avec brutalité, pratiquement comme retransmis par le reporter d'une émission du genre « la radio était là ». Le *Barras* d'Opitz, *Les orgues de Staline* de Ledig, *La peau des hommes* de Willi Heinrich, parmi d'autres œuvres, redisent la mêlée, la boucherie, l'holocauste résultant de cette guerre abominable.

Mais au-delà de l'abomination, une place est faite à l'espérance. Le sacrifice n'aura pas été vain. Sur le front, à l'arrière, le soldat ou le civil, entreprend son pèlerinage aux sources qui lui permettra d'accomplir l'acte libérateur. Qu'il s'agisse de désertion, de révolte, de conscience torturée,

d'adaptation au monde qui se prépare, l'homme entrevoit la délivrance au nom du Dieu qu'il retrouve dans l'amertume, au nom de la fraternité qui lui dicte ses premiers pas, ses premiers gestes dans une communauté dont il partage l'amoindrissement mais aussi la volonté de renaissance. Cette ville au-delà du fleuve, ce rentrez chez vous Bogner, ces cerises de la liberté, ce Jan Lobel de Varsovie, cet Aveugle, cette Dorothéa même, ces enfants des morts qui vont vivre enfin, cette arrivée zéro heure douze, mais il n'est pourtant jamais trop tard, et ce train qui était quand même à l'heure, et cette aube nouvelle qui se lève après le sacrifice de l'homme, si cette littérature, née de la guerre et des ruines, — cette littérature qui a cent dangers à vaincre et mille mensonges à détruire, nous introduit dans un univers où se mesurent le courage, l'abnégation et la richesse de l'âme. Des chrétiens, des hommes de droite, des hommes de gauche ont su peser équitablement le poids de la catastrophe et celui non moins lourd sur le plateau de la balance de la renaissance miraculeuse. Ils disent la misère spirituelle des hommes de leur temps, secrétée par un monde dont ils dénoncent les méfaits. A ce germe d'inhumanité en croissance ils opposent l'espérance des êtres qui savent bien que l'on ne vit pas seulement de pain.

L'ouverture de la jeune littérature allemande ne sera pas marquée par des chefs-d'œuvre, mais par des essais. On procède à un règlement de compte, afin que l'évolution puisse un jour avoir lieu. La langue est rude, rapide, précise, conforme au reportage, à l'action sur laquelle le récit est construit. L'unité se retrouve dans le souci d'être agressif, passionné dans l'accusation, la proclamation de la liberté de l'esprit.

Mais rien de plus tragique cependant que ce manque d'expérience, de maturité, de sûreté, de mesure qui caractérise cette littérature. Sans doute a-t-elle fait depuis peu la paix avec les ruines, mais elle ne les a pas pour autant perdues de vue, elle n'en a pas méconnu le sens profond. Ainsi elle s'est créée une nouvelle tradition et l'expérimentation dans laquelle certains de ses représentants se sont plongés ne lui suffit plus. Il lui reste à vaincre son penchant au document et au témoignage. Alors seulement réussira-t-elle à nous donner des œuvres qui seront l'expression d'une évolution naturelle et par là même originale.

A cette littérature immédiate, dont l'étranger s'est parfois méfié avec bonne raison, une autre est en voie de s'affirmer. De Paul Celan à Hans Erich Nossack, en passant par Cramer, Kyra Stromberg, Rolf Becker, la certitude nous est maintenant acquise de cette libération du témoignage et d'une œuvre promise à la « grande littérature ». S'il est faux de crier au triomphe, il est aussi faux de parler de l'inexistence de la littérature allemande. Nous sommes loin du cri jeté par

Plievier il y a maintenant cinq ans: « il n'y a rien, rien, rien ». Et l'ironie de Sieburg: « Vite une littérature, sinon il va arriver malheur » n'a plus cours.

Nul ne se fait cependant d'illusion. Une littérature digne de ce nom ne se crée ni dans l'abondance ni dans la médiocrité. La société allemande contemporaine n'est guère favorable à son développement. Le maquis spirituel, selon le mot de Max Frisch, où elle se trouve enfin après dix années de lutte, lui permet seulement encore de survivre. Ni le « miracle économique », ni la scission entre les deux Allemagne, ni l'absence d'une capitale ne l'ont acculée à l'échec et au silence cependant. Ne puise-t-elle pas d'ailleurs une bonne partie de son énergie dans l'attention que lui porte l'étranger ? Nous n'aurons peut-être pas la littérature allemande de nos mérites, mais nous hériterons un jour de celle que nous aurons su encourager et défendre à l'occasion dans notre propre pays. Notre solidarité lui donne des armes nouvelles en même temps qu'elle prolonge son existence.

Que cette vigilance qui doit être la nôtre ne s'accompagne pas d'exigences immesurées. Ne demandons pas trop aujourd'hui à la nouvelle littérature allemande et surtout pas ce qu'elle ne peut pas encore nous donner. N'a-t-elle pas déjà gagné notre confiance ? Il serait malhonnête de la lui refuser à l'avenir, faute de patience.

RENÉ WINTZEN.

KARL MUNDSTOCK

JUSQU'AU DERNIER HOMME

Hollerer et Kohlmeyer avaient voulu fuir ensemble. Mais Kohlmeyer avait saisi une occasion favorable. Avec une patrouille, il était arrivé à proximité du Muoni-Elf, qui marque la frontière suédoise. Là, les fixations de ses skis s'étaient défaites. Weiss s'était aussitôt aperçu de l'absence de Kohlmeyer, mais de toute façon il aurait été trop tard. Les camarades aperçurent Kohlmeyer dans la vallée, juste au moment où accourait la patrouille de gardes-frontières. Kohlmeyer jeta ses armes et tendit les bras. Les gardes-frontières l'interpellèrent en suédois, il leur fit de grands signes, se mit à rire et courut à leur rencontre sur la glace du fleuve ; alors ils se mirent à tirer, d'abord en l'air, puis en visant les jambes de Kohlmeyer, et leurs balles lui fracassèrent le genou droit ; la corde autour du cou, Kohlmeyer croyait encore à un malentendu, et avec son genou broyé il se traîna presque jusqu'à eux ; mais au milieu de la frontière, Weiss le rattrapa, la mitraillette au poing, et les autres ne tirèrent pas sur lui. Les camarades couchèrent avec soin Kohlmeyer sur ses skis, et le ramenèrent avec précaution. Le soir même il fut pendu pour désertion. Durant toute la journée du lendemain, le cadavre noirci et raidi par le gel se balança et grinça dans le vent, jusqu'à ce qu'Hollerer, d'un coup de feu, sectionnât la corde. Il enterra son ami dans un trou que les Norvégiens, au moment de leur expulsion, avaient creusé entre les rochers pour y mettre leurs affaires à l'abri des pillards. Il détruisit la plaque d'identité de son ami, prit son poignard et envoya son portefeuille à ses parents. Il fit tout cela ouvertement, avec ostentation et en silence, épié par Weiss. Tout en se demandant ce qui avait bien pu pousser Kohlmeyer à agir seul. Quel abîme insondable, voilé de peur, la colère avait-elle dû creuser dans son âme !

La nuit où Kohlmeyer fut pendu, Weiss et Hollerer la passèrent en bas à la compagnie, dans une cabane en bordure du lieu d'exécution, dans la mansarde que le juteux leur avait désignée et qui donnait sur la potence. Le spectre du pendu, noir dans le clair de lune, se profilait dans l'encadrement de la fenêtre. Weiss était étendu tout habillé sur le bas-flanc, la mitraillette armée sous la couverture ; ses yeux brillaient dans l'obscurité. Hollerer aurait pu le tuer. Il sentait derrière son dos les yeux brillants et ne bougeait pas. Il voyait la peur faire sombrer petit à petit son ennemi dans la démence. Enfin — il commençait déjà à faire jour — Weiss se mit à gémir tout bas. Hollerer résista à la tentation d'étouffer les bruits répugnants. Il se disait : si je l'étrangle, qu'est-ce que ça fera après ? Après ?

Dans le coin de la chambre, les gémissements se muèrent en cris perçants. Hollerer n'écoutait pas. Les yeux fermés, la tête penchée très bas, il semblait, de toute la force de ses sens, être aux aguets. « Gaz ! Gaz ! Miséricorde, avant que vous... », enfin, il avait entendu ce qu'il écoutait en lui. « Miséricorde, avant que vous »..., c'était l'autre voix de ce même Weiss, « ... n'ayez le masque à gaz sur la gueule ! » Hollerer se dressa d'un bond. Moi... en finir, non, on ne peut pas y tenir à vivre dans le même monde qu'un Weiss : en silence, il lançait son appel là-bas, mais le pendu ne répondait pas Il ne bougeait pas. « ... accroupis », il l'entendait à nouveau, la voix railleuse de censeur. Hollerer ouvrit brusquement la fenêtre, aspira jusqu'au fond de ses poumons l'air glacial, ses pupilles perçaient les ténèbres jusqu'à la gorge du Oberjäger, qui montait et descendait au rythme de la déglutition, ses mains serraient le bois de l'encadrement de la fenêtre. Maintenant... ! Non, pas ici... ne pas être pendu pour ça, il faut juger Weiss,... une autre fois, un jour ce sera son tour. Mais le problème Weiss est-il résolu pour autant ? — Le pendu se balançait en grinçant dans le vent et, en silence, regardait Hollerer de son visage blême. Dans le coin de la chambre, les cris enroués se turent, et maintenant Hollerer saisissait mot par mot l'écho de ses souvenirs.

« Gaz ! Gaz ! Miséricorde, avant que vous n'ayez le masque à gaz sur la gueule ! Le casque bien droit ! Miséricorde, c'est à croire que vous avez de l'hélium dans votre sac à dos ! Vous êtes en train de vous envoler ! Accroupis, s'il vous plaît ! Le fusil à bout de bras, comptez plus haut, je n'entends rien, pas de fatigue, cent quarante et une fois pour l'honneur

du régiment, debout — accroupis, debout — accroupis... ! »

Pouf ! Le poignard était tombé à terre et avait heurté le casque. La lame étincela. Hollerer devint d'une pâleur mortelle, sa main se crispa, Weiss recommença à gémir et à crier, il pendait à moitié hors du lit, et ses cris plaintifs se diluaient en un murmure confus d'adjuration. Le sang cognait sourdement aux tempes de Hollerer. Il cognait : « trente — ... quarante — ... cinq... » Masque à gaz, casque, sac au dos, voiles rouges, lèvres chaudes et déchirées, le front dans le sable, le visage épais, voluptueux et cynique de Weiss. Sur les coudes, à genoux. De ses yeux injectés de sang et voilés, à genoux, il lève les yeux sur le visage épais, voluptueux, cynique. Minute de silence qui oscille entre les batailles, soleil brûlant entre les batailles, ombre blême, hâve et tourmentée, lui, Hollerer... Gaz ! Gaz !... comptez plus haut... debout — accroupis.. Honneur du régi..

Hollerer mit le pied sur la lame étincelante. Il se tourna lentement. Le murmure se tut. Weiss se reglissa jusqu'au mur, ses yeux étaient immobiles. Hollerer lui dit tout. Jamais encore il n'avait rencontré un être aussi visqueux, aussi mou et aussi perfide, lui dit-il, il l'appela : tas de boue imprégné de haine. Nous avons voulu t'assommer là-haut au poste, nous avons voulu fuir ensemble, lui dit-il. Il lui dit aussi comment les camarades s'étaient tus, comment ils avaient regardé autour d'eux pour vérifier s'il n'y avait pas là une oreille qui écoutait, un pas feutré qui s'avançait. Comme tout avait paru facile, car chacun maudissait en secret les nazis et leur guerre ! C'était plus simple d'obéir et de mourir. Tout doucement, dégoûté, lorsqu'à l'aube, l'ombre du pendu assombrissait leur chambre, Hollerer parla de l'impossibilité qu'il y avait de vivre sur la même planète que Weiss.

Weiss comprit qu'il ne lui arriverait rien. Pas un muscle ne bougea de son visage redevenu cynique. Il notait chaque mot et n'en oubliait pas un seul. Lorsqu'il était arrivé de l'étape, il avait fait faire à Hollerer cent quarante et une génuflexions avec l'équipement complet, puis, à proximité du front, il était devenu le camarade Oberjäger (1), aimable et insinuant. Il notait chaque mot, n'en oubliait pas un seul et faisait comme si tous les mots rebondissaient sur lui sans le toucher. Il se montra plus aimable que

(1) Oberjäger : chasseur.

jamais, là-haut en bordure du field, là où les deux autres, le jour suivant, étaient revenus au poste. Le Oberjäger tutoyait tout le monde, il s'occupait de chacun avec un soin paternel, facilitait le service, abondait dans votre sens, on ne pouvait plus avoir une pensée sincère, on se gardait constamment de soi-même. Si l'on chuchotait avec le camarade, Weiss surgissait à l'improviste, à la fois zélé et familier, un éclat perfide dans son regard loyal. Weiss donnait des leçons dans son langage aimablement vulgaire. Hollerer se sentait constamment provoqué. Weiss s'abaissait, dans le désir de déceler chez Hollerer des pensées qui lui coûteraient la vie. Il faisait tout cela d'un air cordial, de façon insinuante et irrésistible. En cachette, les camarades conjuraient Hollerer de se taire, pour l'amour du ciel, et de tenir bon. Car la fin de la guerre était proche, l'Armée rouge avait, à Kirkenes, installé sur le trône le roi de Norvège et ne se souciait de rien d'autre. Les postes allemands établis dans le désert granitique de la haute montagne ne valaient, à ses yeux, ni une poignée de poudre ni une goutte de sang de ses fils. Dans le Grand Nord, la guerre n'existait plus que sur le papier, les camarades le savaient bien, et ils voyaient en même temps approcher le jour où ils accompagneraient en bas, à la compagnie, Hollerer sans armes, sans épaulettes, sans décorations, les fusils armés pointés sur le dos du camarade et Weiss narquois sur les talons. Kohlmeyer n'était pas oublié. Hollerer se tenait sur ses gardes, secret, taciturne, vigilant jusque dans le sommeil. Cependant, Weiss tendait ses rets avec une habileté de plus en plus grande. On pouvait presque calculer quand Hollerer y tomberait. Weiss devenait si gentil, si cordial, que tous ceux à qui il adressait la parole devaient surmonter un sentiment d'effroi glacé avant de pouvoir, à une question innocente, donner, la bouche tremblante, une réponse innocente. Hollerer ne pouvait dissimuler plus longtemps son dégoût. Et ils étaient allongés l'un près de l'autre sur le bas-flanc — Weiss était chef de poste, et Hollerer son adjoint.

Les soldats avaient construit leur poste à l'aide de poutres, en amont d'une source. En été s'étendait là une immense prairie, à laquelle les montagnes donnaient une clôture naturelle. La source se creusait une gorge, descendait, écumante et tourbillonnante, en cascades et cataractes, se gonflait en un petit fleuve indompté, creusait entre deux chaînes de montagnes une vallée fertile, et enfin s'unissait à la mer dans le Lyngenfjord. Là-bas abordaient en temps de paix les vapeurs pour croisières et les yachts de luxe dont les

passagers fortunés ne soupçonnaient pas la vie rude des bergers qui vivaient dans la montagne, habitant des huttes rondes édifiées avec des plaques de terre, en compagnie de troupeaux de rennes, qui leur fournissaient nourriture et vêtement. Maintenant, les chasseurs alpins de la 6me division encerclaient le coin abrupt limité par le fjord, la petite ville d'Altengaard, le Muoni-Elf et la frontière finno-norvégienne qui, à deux jours de marche, s'étirait parallèlement à la frontière suédoise, pour obliquer ensuite vers l'Est. Jusqu'à la bataille de l'automne 1944, Hollerer et Weiss avaient appartenu au 141me régiment de chasseurs alpins, et maintenant ils servaient dans la 218me section de reconnaissance, qui tenait la limite septentrionale du Haldefjeld. Le field était limité par une chaîne de falaises, et jusque là s'étendait, étincelant et mouvant, le désert de neige dans les creux et les fissures duquel on pouvait se rendre invisible. Derrière la chaîne de falaises, il y avait un col élevé ; Hollerer avait souvent étudié, à la jumelle, le chemin pour y parvenir, mais ensuite c'était l'inconnu. Hollerer savait par ouï-dire que la chaîne de montagnes descendait en terrasses vers le Sud, tandis que la toundra grimpait jusqu'aux montagnes de granit ; les gorges se transformaient ici en vallées, et les à-pics en collines. Aucune patrouille allemande n'était allée jusque là, car la petite ville d'Ennontekis était déjà aux mains de l'Armée rouge.

Dans l'une des huttes en terre qui, en hiver étaient abandonnées par leurs occupants, Hollerer s'était aménagé une cachette. Dans la cendre du foyer, il avait enterré des provisions : pain, cartons de chocolat, boîtes de conserve, — ce que les soldats avaient pu, durant les trêves, sauver des dépôts de ravitaillement avant qu'ils ne soient brûlés. Hollerer ne faisait rien à moitié. Il était ouvrier métallurgiste, Prussien ; aux championnats de ski du Brandebourg, il avait obtenu une place honorable dans la descente, et les sports d'hiver l'avaient amené aux chasseurs alpins. Il pesait soigneusement toutes choses et arrivait toujours en retard. Cent fois, il avait repéré le chemin de la fuite, lorsqu'il était en patrouille ou à la chasse aux perdrix blanches, il l'avait soigneusement noté, et pourtant, peut-être se serait-il finalement pris au piège. Il n'avait jamais voulu passer de l'autre côté, jusqu'au dernier moment il ne le voulait pas. Il lui paraissait lâche de se sauver lui-même et d'abandonner les autres à leur sort.

Un soir, dehors, dans la lumière spectrale de l'aurore boréale, entre quatre yeux, Weiss lui parla :

« Ecoute, Hollerer, j'ai déjà mis au pas d'autres gars que toi. Un de ces quatre matins tu vas me sauter à la gorge et ton compte sera bon. Tu m'as sauvé la mise dans l'histoire avec le général, tu te souviens ? Tu m'as donné un coup de main pour me tirer de la m... du Tana-Elf, t'as été trop bien pour m'en flanquer une sur le crâne près de Parkkina, tu t'imagines quoi, dans ta vanité ? Je te le dis : il faut que tu sois descendu. Ou tu es un rouge, ou tu es un saint, un de ces types dangereux. Il y a un bout de temps déjà que tu aurais dû pourrir à côté de ton copain Kohlmeyer. Je t'ai eu ! T'étais couché, tu râlais... tu t'en souviens »... Weiss, avec son haleine empoisonnée par les cigarettes et la gnôle, lui glissa à l'oreille : « Gaz ! Gaz ! Ecoute !... »

Le lendemain, Hollerer lui dit : « Je vais à la chasse aux perdrix blanches ». De ses yeux humides et amicaux, le Oberjäger le toisa, puis approuva. Il sembla à Hollerer que pendant une fraction de seconde, une lueur de satisfaction illuminait ses prunelles. Mais Hollerer n'y prêta pas attention. Plusieurs fois, il se montra sur les collines, alla chercher les provisions dans la cachette et, enfin hors de vue du poste, se dirigea vers la chaîne de falaises.

Une journée douce et sombre commença. L'air était calme, la gelée faible. Le ciel se confondait avec la terre, et du halo rouge dans lequel se mouvait le soleil, la silhouette des montagnes n'émergeait qu'incertaine et imprécise. Bien que la neige semblât grisâtre, comme si elle était issue de la fonte du ciel grisâtre, elle faisait mal aux yeux. Tout cela présageait la tempête. Hollerer pensait atteindre le col avant qu'elle ne se déchaîne. Il n'attendait pas ses poursuivants avant le soir et espérait en la nuit. Vers midi, il escalada l'épine rocheuse à l'extrémité du Haldefjeld, et là, il aperçut le commando qui arrivait de l'Est et lui barrait la route. Hollerer se jeta contre une arête rocheuse, il était aussi blême que la pierre. Dans la lumière incertaine du soleil voilé, au-delà de la gorge que Hollerer avait voulu traverser, apparurent la première, puis la seconde et la troisième silhouette d'un chasseur alpin, une troupe au complet grimpait en file indienne derrière le halo fumeux de la crête montagneuse, puis réapparaissait en son centre, silencieuse comme un spectre. Ils émergeaient l'un après l'autre de la bande de brume, se mettaient en file au fond de la gorge et continuaient leur marche régulière en direction du but. Tout s'était passé sans le moindre bruit. Leur apparition n'était pas due au hasard. Weiss avait eu des soupçons et donné l'alarme.

Mais Weiss était un lâche, il ne l'avait sûrement pas espionné. Comment, alors, avait-il pu deviner ses intentions ? Brusquement, la lumière se fit dans l'esprit de Hollerer : il avait prétendu aller à la chasse aux perdrix blanches, et n'avait pas tiré un seul coup de feu ! — Le fugitif mordit la neige dure pour ne pas crier. Il leva les yeux, sa bouche ensanglantée était comme une blessure béante. Une chasse sans coups de feu ! Dans le Haldefjeld, l'écho des coups de feu roulait le long des crêtes rocheuses. Le silence l'avait livré. Le silence était une trahison, il s'était toujours tu, et maintenant le silence le trahissait. Comme Weiss devait avoir épié, minute après minute, si l'on n'entendait pas malgré tout des coups, avant de téléphoner à la compagnie, d'un ton triomphant : « Le caporal-chef Hollerer a déserté ! »

Comme un chien de chasse, Weiss était maintenant sur ses traces, mais Hollerer saurait le tromper. Il se dirigea vers le Muoni-Elf. La piste s'achevait sur une crête rocheuse balayée par le vent. La neige ne retenait aucune empreinte. Hollerer voyait la vallée du fleuve se dérouler à ses pieds, comme une traînée blanche entre des parois de granit à l'éclat bleu, figée dans le silence et l'infini du paysage qui commençait derrière le granit et la glace des arêtes rocheuses. Quelque part ici, Kohlmeyer avait essayé d'échapper à la guerre. Hollerer s'abandonnait à la paix que le silence apportait de là-bas. Il s'avança derrière le rocher et tourna ses skis en direction de la vallée. Un instant il hésita, et à ce moment surgit la patrouille de gardes-frontières. Hollerer ne put s'empêcher de penser à son ami Kohlmeyer.

Il reprit sa propre piste. On pourrait croire qu'il avait fui vers la Suède. Il n'avançait que lentement, car il devait prendre garde à suivre exactement ses traces. Lorsqu'il rencontra un sol dur qui ne gardait pas les empreintes, il obliqua. Il était parvenu à un sentier de montagne. Pendant un bon moment, il porta ses skis d'une main, en s'accrochant de l'autre au rocher. Il était souvent obligé de faire de l'escalade, et il arrivait parfois qu'il ne puisse avancer qu'à quatre pattes. Pour contourner le commando et faire croire à Weiss qu'il avait fui vers la Suède, il perdit des heures précieuses. Il se hâtait. Le sentier le mena à l'arrière des chasseurs alpins qui devaient lui barrer la route. Il les voyait au-dessous de lui, allongés sur leurs positions, le fusil en joue. Certainement, tout le secteur entre le Muoni-Elf et la frontière finno-norvégienne était encerclé. De leurs doigts noueux, ils avaient astucieusement calculé sur la carte l'en-

droit où ils le prendraient au piège. Mais il restait un peu plus malin qu'eux ! Hollerer s'imaginait Weiss cherchant avec force jurons la trace du fugitif. Il ne doutait pas du succès de sa ruse.. Mais il restait prudent. Il longeait la bordure des collines, d'où il pouvait bien voir et ne risquait guère d'être découvert. Il était déjà épuisé, et maintenant, la marche forcée à flanc de coteau le fatiguait encore plus. Il devait continuellement porter les skis. Ses chevilles lui faisaient mal, et ses muscles commençaient à se paralyser. Un vent humide et froid se leva, qui soulevait la mince couche de neige. Le brouillard s'était épaissi en nuages traînant bas. Lorsque Hollerer eut traversé l'épine rocheuse et qu'il s'arrêta sur la crête de la dernière chaîne de hauteurs, les tourbillons de neige poudreuse balayaient les montagnes. Oui, Hollerer avait encore atteint le col avant la nuit, mais à quel prix ! Là-bas à ses pieds s'étendait le col, et il craignait la courte descente, tant ses genoux tremblaient. Hollerer décrocha son fusil de son épaule et s'appuya dessus. Il ne s'assit pas, car il craignait de ne plus pouvoir se relever. Il fallait qu'il sorte des rochers avant que la tempête ne se déchaîne, il fallait qu'il arrive avant la nuit à l'endroit où le col s'élargissait en plateau. Après, dans l'obscurité et la tempête, que le diable aille l'y chercher ! Hollerer inspecta les arêtes rocheuses qui bordaient le col, si bien qu'il ressemblait à une baignoire. La vue était encore suffisante, mais le vent de plus en plus désagréable poussait déjà les nuages vers la montagne. Rien ne bougeait, tout était silencieux, seule la neige poudreuse tourbillonnait comme des voiles emportés par le vent. Pendant quelques minutes, Hollerer oublia pourquoi il se trouvait ici. Il s'absorba dans la contemplation de la nature paisible et virginale, des amas de nuages à travers lesquels perçaient encore les rayons du soleil, si bien qu'ils semblaient embrasés par l'or du soir, des montagnes étincelantes et massives qui, avec un sombre éclat, perçaient les nuages, et des voiles blancs tourbillonnants qui s'effaçaient progressivement : le tableau était grandiose et oppressant. Hollerer se reposa, réfléchit et s'arracha au leurre de paix qui cachait la tempête. Il regarda derrière lui, fit volte-face, avança de deux ou trois pas en vacillant, comme pour mieux voir, et oscilla comme un arbre que l'ouragan a ébranlé jusqu'aux racines. Ses lèvres balbutiaient des mots absurdes. Il crispa le poing sur la courroie du fusil.

Dans le voile tourbillonnant de neige poudreuse, devant le décor des amas de nuages sombres, aux for-

mes indécises et tissées d'or, dans ce paysage d'une paix et d'une pureté trompeuses, Weiss se tenait avec ses hommes. Ils étaient rassemblés et, de la pointe de leurs bâtons de skis, ils le désignaient, lui Hollerer. Un dédale de gorges les séparait de lui. Pour un coup de fusil, la distance était trop grande. Hollerer ne pouvait pas reconnaître les visages, mais il le savait : Weiss était venu. Weiss connaissait le truc sur la neutralité de la frontière, Weiss ne tombait pas dans le panneau. Weiss ne se laissait pas détourner de son but, la honte lui montrait le chemin direct jusqu'au col. Ses paroles hier soir ! Ce n'était pas une explosion de haine, Weiss avait soigneusement pesé ce qu'il disait. Il avait tout calculé, il l'avait amené, lui, Hollerer, exactement là où il voulait. Mais il n'avait pas encore gagné. Le dernier atout surprenant et mortel, c'est lui, Hollerer, qui le sortirait ! Weiss ou lui, l'un des deux était de trop. Toi ou moi, c'était la toundra, la loi des loups.

Hollerer avait passablement roulé sa bosse. Lui, le caporal-chef civil, qui n'avait aucune chance d'obtenir un jour les galons de sous-officier, avait été chef des troupes de choc de sa compagnie, au 141me. Il avait patrouillé dans le no man's land de la toundra, jusque dans le Sud, là où commençaient les vastes forêts vierges de Carélie et où les « chasseurs de larynx » finnois se cachaient, entre le front marécageux de la Kandalakscha et le front pierreux de la Lizza. Chasseurs de larynx : ils se glissaient dans les positions russes et rapportaient comme trophées les pommes d'Adam de leurs ennemis tués ; en récompense, ils obtenaient quelques jours de permission. En 1941, Hollerer avait gagné, dans les tempêtes de glace de la bataille de décembre, la Croix de fer de 2me classe et la Médaille d'argent des blessés. Au Fischerhals et au Handgranatenköpfl, il avait fait face à l'ennemi, qui n'était pas son ennemi. A la bataille défensive sur la Lizza, — il était déjà caporal — il avait gagné des pieds gelés et la Médaille de l'infanterie. Puis, cet automne-là, le général qui, seul et triste sous la pluie, remontait la route de Narvik sur laquelle les hommes du génie éparpillaient déjà les mines, ce général si émouvant dans sa tristesse et sa solitude, l'avait décoré de la Croix de fer de 1re classe, lui, Hollerer, l'un des rares qui, une fois encore, avaient fait la nique à la mort. Mais il avait demandé à Weiss : « Où est votre arme ? » Lui, Hollerer, n'aurait eu qu'à dire, il l'a jetée, mon général, il voulait se rendre — alors il n'aurait pas eu besoin de fuir. Mais il n'avait rien de commun avec les généraux. Il

n'avait affaire à tout le régime détesté que dans la mesure où il mourait pour lui.

C'était lui-même qui devait régler le compte de Weiss, c'était son affaire à lui.

Weiss avait été instituteur dans un village du Vorarlberg. Son cœur battait pour la Grande Allemagne, depuis que l'Autriche était rattachée à l'Allemagne. Jusqu'en janvier 1944, il avait été instructeur à la Klosterkaserne d'Innsbruck. Sa spécialité, c'était l'exercice. Toutes ses recrues avaient dû, pour une faute ou un oubli quelconque, faire l'exercice. Ses favoris s'en tiraient avec l'exercice simple. Sans sac à dos, sans masque à gaz, sans casque, simplement s'agenouiller et tenir le fusil à bout de bras, quarante fois de suite. Le Oberjäger Weiss aimait les nombres pairs. Quant à ceux qu'il ne pouvait pas blairer, et même les autres, ils faisaient l'exercice avec l'équipement complet sur le dos, soixante fois de suite. Il y avait même des recrues à qui il faisait faire l'exercice quatre-vingts fois de suite, parce qu'il avait trouvé des débris de tabac dans leur poche — et surtout parce que les pensées qu'il lisait dans leurs yeux le mettaient en rage. Dans le cerveau du Oberjäger, existait encore une autre catégorie : ces types légendaires et dangereux dont les menées contre le Reich n'étaient commentées qu'à voix basse. Avoir la peau d'un type comme ça, voilà ce que souhaitait et rêvait Weiss.

Au cours du voyage dans le Grand Nord, il parvint à se rendre indispensable à une veuve finnoise et à son colonel d'Etat-Major, qui était chauve. Il était déjà sous-officier instructeur à Rovaniemi, lorsqu'étant ivre, il se vanta un jour de ses succès devant les camarades. Le lendemain, il reçut son ordre de marche pour le secteur Sud du front de la Lizza. L'ordonnance du colonel le remplaça chez la veuve, et lui aussi fut décoré de la Croix de guerre de deuxième classe. Le Oberjäger trouva sa nouvelle compagnie à l'arrière du front et au repos sur les bords d'un lac sombre et calme. Le camp de toile, installé au pied de collines d'un vert grisâtre, semblait issu d'un songe. Seuls les obus russes et les commandements allemands troublaient de temps à autre le silence. On y était habitué et on s'en souciait peu. Hollerer trouva que Weiss était cinglé, lorsque, pour un incident ridicule — « Est-ce que vous ne pouvez pas saluer ? Vous ne savez pas qui vous avez devant vous, non ? » — il avait voulu lui faire faire l'exercice, à un kilomètre des positions russes. Mais non, Weiss

n'était pas cinglé, l'affaire n'était pas une rigolade, Hollerer le sentit très bien lorsque, dans le soleil brûlant de midi, il fit l'exercice cent quarante et une fois, le casque sur la tête, le masque à gaz sur le visage, catégorie 4.

Le chef de compagnie rappela Weiss à l'ordre — en cachette, mais tout le monde l'apprit par l'ordonnance. A partir de ce moment-là, Hollerer eut la paix, et pendant un certain temps, il s'abandonna aux illusions.

Pendant les batailles de l'automne 44, Weiss se débrouilla pour ravitailler la compagnie, qui végétait dans des trous creusés à la hâte. Il se bagarrait avec les trésoriers-payeurs, qui ne voulaient confier à personne, en attendant qu'ils soient incendiés, leurs entrepôts pleins à craquer. C'était sa guerre à lui. Mais plusieurs fois il manqua de se faire prendre. La nuit où les restes de la section de reconnaissance étaient encerclés sur la route de Kirkenes et pris sous le feu des blindés russes, il se mit à courir comme un idiot sur la route embrasée par les camions en flammes, en criant : « Ne pas tirer, je me rends, ne pas tirer ! » Les obus des chars fouettaient horizontalement la colonnes de camions, les fusées des mitrailleuses lourdes éclataient de tous côtés, et cette espèce de héros à la manque s'en tira sans une égratignure ! Hollerer était allongé derrière un tas de tourbe, il aurait pu descendre Weiss sans qu'on le remarque. Kohlmeyer, près de lui, arma son fusil. Hollerer le fit dévier. Ils se sauvèrent par l'unique espace libre qu'ils avaient repéré dans l'illumination du tir des mitraillettes. Guidé par sa lâcheté, Weiss devait avoir trouvé, lui aussi, le moyen de traverser les lignes ennemies. Dans la forêt, ils tombèrent sur lui. Il était sans armes et pleurnichait à nouveau : « Ne pas tirer, je me rends, ne pas tirer ! » Il les prenait pour des Russes. Lorsqu'ils le rejoignirent, il ne pouvait plus se tenir debout. Il tomba à genoux et leva vers eux un regard pitoyable. Alors Kohlmeyer, qui avait déjà la pelle à la main, fut incapable de l'assommer. Et plus tard, sur la route détrempée de Narvik, où les sapeurs du génie posaient les mines... Oui, mon général, l'arme du Oberjäger Weiss a été démolie par des éclats d'obus... Non, lui, Hollerer, n'était pas un mouchard... Advienne que pourra, jamais il ne serait un mouchard. Peut-être, après tout, Weiss n'était-il pas si mauvais, peut-être une faible étincelle de dignité brûlait-elle encore dans son cœur, peut-être, à ce qu'il semblait, le frisson de la mort avait-il amorcé la métamorphose du vieil

homme barbare, haineux et cupide. C'était au cours de la dernière bataille, à la limite septentrionale de la Finlande, entre le lac Enare et le Tana-Elf. Ils avaient quitté leurs positions près des marais boueux de la forêt nordique. Hollerer essayait de remettre en marche, à l'aide d'un clou, la moto d'un Finlandais qu'il avait trouvée renversée sur le bas-côté de la route. Kohlmeyer, qui était un ouvrier agricole originaire du Tyrol, poignarda une vache qui, n'ayant pas été traite, était folle de souffrance. Les projectiles lourds passaient au-dessus de leurs têtes et crevaient avec un bruit sourd loin en arrière, sur la route et les collines. Les orgues de Staline sifflaient leurs mélodies messagères de mort, et là où leur feu traversait les branches qui se brisaient, la terre gémissait et se tordait de souffrance, et les appels lancés à la mère, au Christ ou à la Sainte Vierge s'achevaient dans le sang jaillissant en hémorragie. Même Hollerer et Kohlmeyer hésitèrent à pénétrer dans la forêt vouée à la mort. La vache délivrée de ses souffrances s'abattit sur le sol, allongea les pattes et, de ses gros yeux, fixa en mourant son meurtrier et sauveur. Hollerer s'éloigna en jurant de la moto. Il rejoignit rapidement Kohlmeyer, qui avait repéré la seule possibilité de fuite. Ils étaient tout près des troupes russes, séparés d'elles seulement par la rivière, et protégés d'elles seulement par une ligne de broussailles. Ils entendaient le grondement des blindés et des mortiers, qui avançaient en colonnes serrées vers le gué. Kohlmeyer obliqua dans un sentier qui longeait bientôt un marais. Il courait aussi vite qu'il le pouvait, à chaque instant l'Armée rouge était susceptible d'atteindre la pointe du marais. Hollerer fut obligé de faire une pause. Il entendit des branches se briser, puis des soupirs Avant qu'il ait pu se cacher, Weiss dévalait la pente à travers les broussailles. Weiss voulait traverser l'étendue vaste et dénudée du marais, dans sa sacrée peur, il ne voulait pas en démordre, alors Hollerer, avec la mitraillette dans les reins, le poussa sur le sentier jusqu'à l'extrémité du marais. A chaque bruit que provoquait l'autre, il lui poussait dans les reins le canon froid de la mitraillette. Sur l'autre rive du marais, on entendit des hurlements, et des sons rauques retentirent à leurs oreilles : « Halte, Germanski, hourra ! » La route s'allongeait là-bas, séparée du marais par une jungle impénétrable. Weiss se plia en deux. Accroupi sur le sol, il levait sur Hollerer un regard vague et fixe. Au-dessus de leurs têtes, les coups de feu fouettaient le feuillage d'automne. Des fragments de branches s'effondraient, et un rameau frappa le casque de Hollerer. Ils entendaient les

tireurs respirer à cinq mètres au-dessus d'eux, sur la pente abrupte. Ils virent quelques soldats allemands patauger, cibles vivantes, au milieu du marais. L'un après l'autre, ils s'arrêtaient sous le feu, se traînaient peut-être encore un peu, puis s'effondraient à nouveau sous les balles. Weiss tourna vers Hollerer son visage défiguré par une peur mortelle. Il allait encore se remettre à gémir : « Ne pas tirer, je me rends, ne pas tirer ». Le doigt sur la gâchette, Hollerer lui colla sur la tempe le canon de la mitraillette. Le caporal-chef poussa le sous-officier jusque de l'autre côté du marais, à proximité immédiate des cris de « Halte, Germanski, hourra » de l'infanterie rouge, et l'entraîna, sous le couvert de la forêt impénétrable, loin des tireurs russes. Pourquoi ? Pourquoi ?

Il ne haïssait pas les Russes. Il haïssait l'ennemi dans son propre pays. Dans sa compagnie, cet ennemi portait le nom de Weiss. Mais à l'époque, il ne le savait pas encore. Déjà au Fischerhals et au Handgranatenköpfl, puis dans le secteur Sud du front de la Lizza, à la bataille de Liinahamari et à la tête de pont de Parkkina, Hollerer avait voulu en finir avec la guerre. Mais laisser tomber les camarades pour sauver sa peau ? Durant les trêves entre les combats, Hollerer avait mené dans le no man's land de la toundra une vie rude et apaisante. Ses qualités de tireur lui avaient permis d'avoir un service supportable. Il avait chassé le renard argenté, l'élan et le renne. Lièvres et perdrix blanches rôtissaient dans le chaudron de la compagnie. Il se serait presque réconcilié avec l'armée. Jusqu'au moment où, dans la toundra, ça redevint sérieux.

Hollerer traçait une piste droite en direction du col. Les camarades ne pouvaient pas la manquer. Il ne fallait pas. Tôt ou tard ils le rattraperaient quand même. Tant pis, alors c'est lui qui déciderait où et quand ils se tueraient mutuellement. Il enleva ses skis et escalada une pente d'éboulis. Il se cacha entre d'énormes blocs de pierre au pied de l'arête montagneuse. De son nid de rochers, il regardait les camarades pénétrer l'un après l'autre dans l'échancrure en forme de V qui marquait le col. Ils restaient serrés les uns contre les autres, suivant précautionneusement sa piste et regardant de tous côtés. Ils découvrirent les skis, s'arrêtèrent, se déployèrent en tirailleurs et commencèrent, le fusil en joue, à escalader avec précaution la pente d'éboulis. Ils se rassemblèrent, s'arrêtèrent, discutèrent à voix basse sans cesser de guetter la cime des rochers, puis fixèrent brusquement un seul et même point. L'un des soldats s'élança et brandit

triomphalement un objet. Hollerer ne put reconnaître ce que c'était. Il regarda son arme, elle était chargée, armée, le cran de sûreté enlevé. Il saisit le sac à pain, qu'il portait suspendu au ceinturon. Recroquevillé dans sa niche, il tâta son uniforme, et brusquement le canon de son fusil s'abaissa, son visage sombre disparut de la meurtrière.

Quelques secondes plus tard, il réapparut, calme et solennel. Hollerer avait perdu sa cartouchière. Le cuir pourri des courroies, après s'être cisaillé d'un côté, s'était déchiré ; depuis longtemps, il aurait dû changer la cartouchière, mais il s'était dit : bientôt je n'en aurai plus besoin, la guerre va finir. Hollerer avait six coups dans son fusil, et les autres étaient sept, avec Weiss, qui s'était posté aux aguets, à l'entrée du col, dans un creux abrité du vent. Hollerer pointa le fusil en direction de celui qui était le plus proche de lui. Mais il ne tira pas encore. Il ne devait tirer qu'à coup sûr. Nul parmi les autres ne devait s'en sortir. Auge, Kimme, Korn, une ligne droite qui menait jusqu'à Sepp Wegleitner ; il regarda les camarades risquer quelques pas, se tourner, indécis, dans toutes les directions, esquisser la retraite, puis recommencer à avancer en hésitant, lorsque Weiss, sans se montrer, lança un ordre de son trou de neige. Bientôt ils s'arrêtèrent de nouveau, et aussitôt s'éleva la voix pleurnicharde de Weiss. Tout cela dans la tempête de neige qui se levait et le jour déclinant. A cette minute, Hollerer crut fermement que les camarades allaient fermer la g... de Weiss, qu'ils allaient retourner leurs armes et faire cause commune avec lui, Hollerer. Ce fut l'ultime et amère déception.

Ils savaient qu'aux concours de tir du bataillon, il enlevait tous les prix pour la compagnie, et ils s'attaquaient à lui, parce que Weiss, derrière, dans son trou de neige, leur en donnait l'ordre, et c'étaient ses camarades à lui, Hollerer, et ils l'aimaient, alors qu'ils haïssaient Weiss, et ils disaient, nous n'y pouvons rien, Franz, ça nous fait de la peine, ne fais pas de bêtises, sors de là. Crépuscule et tempête, le vent enlevait les lourdes nuées qui pesaient sur les montagnes et empêchaient de respirer tout ce qui se trouvait au-dessous. Il les soulevait et les secouait. Hollerer avait la tempête de neige dans le dos, les camarades l'avaient en plein visage. Hollerer était à l'abri, bien caché, eux escaladaient la pente dénudée, recouverte d'une mince couche de neige. Hollerer distinguait leurs silhouettes, eux ne voyaient rien. Il avait pour lui l'avantage de la surprise, eux croyaient à la bêtise humaine. Il tira. Ses coups devaient frap-

per une vie humaine. C'était la toundra. La loi des loups. Toi pour moi, moi pour toi.

Les survivants cherchèrent un abri, un seul voulut s'enfuir. Il bondit, bascula en avant, roula sur lui-même puis s'écroula et resta immobile pour toujours. Hollerer pensa : Martin Mayrhofer, dommage, c'était le meilleur de tous. Il a été loyal, peut-être ne voulait-il plus continuer, peut-être... Les balles — pftt, pftt, bing, bang, pftt, pftt, pftt — bourdonnaient comme des frelons en colère ; elles s'écrasaient en sifflant dans la neige et claquaient contre les pierres. Elles effleuraient Hollerer, et une fois où il fit un mouvement imprudent, l'une d'elles l'atteignit douloureusement en pleine chair. Hollever visa l'une des silhouettes rampantes — bang ! La forme s'abattit sur les genoux, se défendit longtemps contre la puissance sinistre qui la couchait, toute raide, dans la neige gelée. Les deux derniers ne se risquaient plus ni à avancer ni à reculer, devant veillait Hollerer, et derrière, Weiss faisait cracher sa mitraillette. Hollerer changea de position, fit feu, bondit et fit feu encore une fois — son dernier coup. Lui aussi avait été atteint. Il tressaillit. Il faut mieux viser, murmura-t-il en narguant les morts.

Ils avaient cru qu'il se laisserait mener comme un bœuf à l'abattoir, tout cela parce que c'était un « camarade », et que pour cette « camaraderie » il se laisserait pendre. S'ils étaient morts, c'était de leur propre faute, parce qu'ils avaient cru à la bêtise et à la lâcheté. C'était bien là la pire amertume, être responsable de sa propre mort.

Il les avait liquidés et n'avait plus de cartouches, et Weiss était aux aguets. Le Oberjäger avait toujours été un lâche et il le restait jusqu'à la fin, caché dans son trou de neige. La tempête et la nuit étaient les alliées du fugitif. La neige roulait maintenant des hauteurs comme le ressac d'une mer gigantesque, d'un océan universel qui bouleverse le monde. Par ce temps, jamais on ne trouverait Hollerer. Mais cela détruisait en même temps l'espoir qu'il avait de s'emparer des munitions des morts. Lorsqu'il fit suffisamment sombre et qu'il se risqua à descendre, la neige avait tout recouvert.

Hollerer recommença à grand peine à escalader une surface infinie qui se dérobait sous ses pieds. Ses oreilles, sous le capuchon de l'anorak, ne percevaient aucun bruit. Le silence était sinistre, inconcevable. Et

il faisait de plus en plus sombre. Du grésil brûlait le visage de Hollerer, mais il ne le sentait pas. Des vagues de neige se brisaient contre lui, mais il ne sentait rien. Son anorak était raide de gel, des glaçons étaient accrochés à ses cils, son haleine se glaçait sur son menton, mais tout cela, il ne le sentait pas. Une mince trace de sang marquait la neige, mais la neige l'effaçait aussitôt. Il fallait qu'il trouve Weiss. Le Oberjäger était tapi sous les rochers à l'entrée du col. Il avait certainement construit un mur de neige pour se protéger contre la tempête, et, tapi derrière, il dévorait sa ration. Cette image de Weiss tranquillement installé et en train de manger, fouetta Hollerer. Après tous ces événements sanglants... Il fallait lui en fourrer plein la g..., une fois pour toutes, amen ! Hollerer blasphémait et ne s'en rendait pas compte. Il se considérait comme un chrétien, avec sa foi sombre, rigide et puritaine dans une justice terrestre qui châtiait les crimes terrestres, œil pour œil, dent pour dent, quiconque se sert de l'épée... Il croyait de lui-même être le bras vengeur de Dieu, l'éclair de la Providence, dans le bref et sombre instant où il pensait à Dieu. C'était le tour de Weiss, irrévocablement. La loi des loups. La toundra. Toi pour moi, moi pour toi.

La tempête n'avait toujours pas atteint son paroxysme. La danse silencieuse des diables blancs devenait de minute en minute plus sauvage. Hollerer avançait avec une lenteur croissante. Le froid lui griffait le visage, le froid paralysait ses membres, le froid brûlait ses poumons et ses veines. La neige fraîchement tombée dévorait ses pieds comme de la vase. Souvent il s'y enfonçait jusqu'à la hanche. Ses blessures n'étaient pas mortelles, mais elles ne cessaient de se rouvrir et l'affaiblissaient, lorsque le sang suintait même sous l'anorak raide comme une planche, se coagulait et ne marquait plus de traces dans la neige. La violence de la tempête augmentait par à-coups. Hollerer faisait effort pour reprendre son souffle. Rien d'autre n'était visible que la danse silencieuse des diables blancs. Quelque part au pied des rochers, Weiss était tapi, il s'imaginait son retour à la compagnie après la tempête : j'ai liquidé Hollerer ! Sans tirer une seule fois, il m'a liquidé, pensa le fugitif. Il avait tourné le dos à la tempête. Il regarda vers l'Ouest. Là-bas, dans les ténèbres, derrière deux ou trois lignes de collines, s'étendait la frontière suédoise. Il n'avait qu'à se laisser porter par la tempête, et ensuite il serait sauvé. Il devait seulement faire attention à ce que la tempête ne le précipite pas dans les

rochers. Il voudrait bien voir la patrouille qui arriverait à le découvrir par ce temps ! Lorsqu'il serait dans un village suédois, avec des êtres humains comme lui, il pourrait se moquer de tous les frontaliers et de tous les bourreaux du monde !

Le visage de Hollerer apparaissait noir dans les ténèbres blanches, il était brûlé par le froid. Le fugitif se frottait avec de la neige. Il cassait la glace accrochée à ses cils et, de la chaleur de ses mains, faisait fondre celle de son menton. Il tourna le dos à la frontière et revint face à la tempête. Il escaladait à grand'peine l'immense surface qui se dérobait sous ses pieds. La silhouette d'un rocher émergea, comme surgie du torrent des diables blancs dansants, comme noyée dans le ressac muet et gigantesque. La neige devint plus ferme. Hollerer avait escaladé le massif. Il ne s'enfonçait plus dans la neige, mais ne pouvait avancer que pas à pas. Il se penchait fortement en avant, presque jusqu'à l'horizontale. S'il tentait de se redresser, les diables blancs le repoussaient en silence. Hollerer prit son fusil, devenu inutile, et s'appuya dessus. Pourtant, il fut bientôt incapable d'avancer. Mais quelque part au-dessous de lui se trouvait Weiss. Hollerer arrima le fusil sur sa poitrine et rampa sur le sol dont la rigidité glaciale le pénétrait de plus en plus. A travers les gants épais, ses mains tâtaient le rocher. Sans se lever, il se tourna de côté. La tempête l'attrapait maintenant de flanc. Hollerer tenait son visage à l'abri du vent. Il ressemblait, se traînant sur le roc recouvert de neige gelée, à un ver énorme et maladroit. Il avait un peu de visibilité. Mais il sentait plus qu'il ne voyait la pente qu'il descendait. Dans un creux, il s'allongea, laissa la tempête balayer tout au-dessus de lui, et gratta la neige, de ses doigts qui s'engourdissaient, jusqu'à ce qu'il ait mis à jour des touffes de myrtilles. Les baies gelées apaisèrent sa soif. Puis — c'était la première fois qu'il pouvait se reposer depuis qu'il était poursuivi — il sentit la faim. Il prit dans son sac du pain et du chocolat, et mangea le tout ensemble. Weiss ne lui échappait plus. Damnation, et même si on crevait, et on crèverait, il n'y avait plus de doute là-dessus, mais Weiss avait sa part. Il est complètement liquidé, comme seul peut l'être un mort. Ce chapitre se termine enfin. Mais quel sera le suivant, qui le feuilletera, pourquoi a-t-il fallu que les camarades y croient ? Mon Dieu pourquoi a-t-il fallu que les camarades y croient ? D'un seul coup de feu, ils auraient pu liquider Weiss, et Weiss était seul contre six, mais ils craignaient sa voix pleurnicharde plus que la mort

qui les frappait. Et lui, Hollerer, n'avait-il pas aussi, jusqu'à cette heure, craint Weiss plus que la mort ?

Hollerer cligna des yeux. Il examina avec soin les ténèbres blanches, silencieuses et déchaînées. Le fusil était pendu contre lui, il était maintenant vide et ne servait plus à rien, et pourtant Hollerer le traînait encore. Vacillant, il s'avançait le long des rochers. Plus d'une fois il trébucha et manqua d'être précipité dans le vide. Il faisait quelques pas, puis était obligé de reprendre son souffle et de rassembler ses forces. Les heures passaient avec la tempête, sans bruit, l'une après l'autre, peut-être était-il minuit, peut-être aussi plus tard, lorsque les forces des diables blancs déclinèrent enfin. Hollerer se dressa de toute sa hauteur. Se tenir debout était un baume, une jouissance. Hollerer porta la main à son front et sembla regarder au loin, là où la toundra s'accrochait, caressante, aux montagnes de granit, les étreignait et se fondait en elles, où elle les attirait dans son sein d'une dangereuse douceur, pour enfin périr dans l'étendue insondable de ses marais et de ses déserts. Là-bas c'était maintenant le salut, l'avenir, un chapitre nouveau. Après avoir surmonté la mort, Hollerer ferait encore la dernière partie du trajet. Après cette nuit et cette tempête, personne ne le chercherait plus. Il devait seulement se diriger toujours vers le Sud. Il ne pouvait pas se tromper, le col était large, facile à franchir, il descendait ensuite en pente douce, descendait toujours, il n'y avait plus à grimper ou à franchir des obstacles, les provisions de Hollerer étaient juste suffisantes pour lui permettre de tenir jusqu'au moment où il serait en sûreté. Il s'agissait seulement de tenir bon. Maintenant, tout était simple et sans danger. Un peu de repos, et il surmonterait sa faiblesse. Il fallait qu'il revienne au col le plus rapidement possible.

Au col, où gisaient les morts.

Où les morts...

Les yeux de Hollerer, qui n'étaient plus emprisonnés sous des cils gelés, fixaient les ténèbres blanches, froids, comme gelés et consumés. Son visage noirci était protégé et caché sous le capuchon de l'anorak, on ne voyait que les yeux fixes, froids, gelés et consumés. Ils brillaient brusquement, puis clignaient et s'éteignaient. Les tourbillons de neige aveuglaient Hollerer. Ou bien, que se passait-il donc ? Hollerer regarda, très bas au-dessous de lui, les arêtes des rochers qui s'estompaient. Les larmes lui coulaient des yeux. Et ces larmes gelaient. De petites larmes de

glace aux paupières, Hollerer regardait, en-dessous de lui, dans la direction des morts. Il ne passerait pas près d'eux, il ne les avait pas encore vengés.

Il ne pouvait pas voir l'abîme au-dessous de lui. Tout n'était que ténèbres blanches et tourmentées. Mon Dieu, pensa-t-il, j'ai vingt-six ans, et qu'est-ce que j'ai eu de la vie ? Tout a mal tourné. J'ai fait tout de travers. Rien n'a été fait comme il aurait dû l'être. Je n'ai rien su. On se sent si misérablement seul, c'est bien le pire de tout. Si tu es seul, on te liquide. Les camarades pourraient être encore en vie, et Weiss aurait bien été le seul à rougir la neige. Mais je me suis tu, et les camarades ont vécu chacun pour soi, Kohlmeyer aussi a fait bande à part, et pourtant nous étions tous liés. Mon Dieu, si on se décide à temps à discuter ensemble, on n'a pas besoin de se tuer les uns les autres. Ils nous ont séparés, déchirés, chacun de nous s'est trouvé en conflit avec lui-même, l'amitié et la loyauté ont été abreuvées de haine et de la soif de meurtre, même moi... même moi... rien que de la haine, du sang et de la cendre... Si nous avions dit non, si nous avions voulu nous révolter et que nous l'ayons fait réellement, qu'auraient pu faire Weiss et ses semblables en face des hommes tous ligués contre lui ? Oui, tu dois en prendre conscience, et les camarades aussi devaient en prendre conscience, et la voix pleurnicharde, du fond de son abri, vous liquide tous. Weiss est tapi là-bas dans son trou, il a eu notre peau, et c'est comme ça tout au long de l'histoire universelle, nous sommes tous fichus...

Hollerer s'appuya sur son fusil. Dans son visage que l'émotion rendait encore plus noir, les yeux brillaient comme une dernière étincelle sous la cendre. Ses blessures s'étaient rouvertes. Lentement, opiniâtrement, la vie s'en allait de lui. Hollerer continua à se traîner. Ses pensées devenaient confuses... Gaz.. Gaz... Le salaud, il a quand même fini par se tromper dans ses calculs... Cent quarante et une fois pour l'honneur du régiment... mais il a quand même fini par se tromper... Ecoute, Hollerer, j'ai déjà mis au pas d'autres gars que toi... Je ne suis pas un mouchard, mon général, je réglerai moi-même mes comptes avec Weiss... Il est malin, il n'existe peut-être personne d'aussi malin, mais cette fois il s'est pris à son propre piège... Kohlmeyer, c'était mon copain, il a partagé avec moi la dernière cigarette, c'était le meilleur ébéniste de la compagnie, après cette idiotie sanglante il aurait pu encore, pendant toute une vie, faire des cercueils pour ceux qui vivent

leur vie jusqu'au bout, en paix... La solitude, on en crève... Ils en ont tous crevé de leur solitude maudite, absurde et infinie, tous, Sepp Wegleitner, Blasius Gfeiler, Matthias Anreiner, Jakl Lechtaler, Martin Mayrhofer, Karl Kunzlmann, ... la toundra, la loi des loups, Weiss, une seule fois dans sa vie — celle-ci — il s'est trompé...

Hollerer tomba la face en avant. Il se redressa, et, à genoux, chercha son fusil. Il se déplaçait péniblement dans la tempête maintenant à peu près calmée. Il n'irait pas loin, il s'en rendait bien compte lui-même. Il avait eu une chance sur dix. Maintenant, il n'y en avait plus aucune. Il avait pressenti que cela se terminerait ainsi. Weiss était le destin, il vous suit partout, s'attache à vos traces, il est assis près de vous quand vous êtes couché, il vous regarde en grimaçant et ne vous quitte pas. Il vous suit jusqu'à la fin.

Hollerer remarqua une tache sombre qui se déplaçait. A quatre pattes, il rampa sur le plateau rocheux au bas duquel se déplaçait la tache. Il reconnut le contour d'un corps. Weiss se massait les pieds. Il se réchauffait dans son trou de neige. Il se sentait parfaitement en sûreté. Pour lui, il ne restait qu'une chose à faire : survivre.

Hollerer enleva le gant de sa main droite. La main était raide de froid. Elle laissa échapper le poignard de Kohlmeyer. Hollerer essaya de se redresser. Ses jambes ne le portaient plus. Maintenant pensa-t-il, je pourrais être de l'autre côté du Muoni-Elf ou en lisière de la toundra. Il se penchait au-dessus des rochers et dans son visage brûlé par le froid, ses yeux brillants fixaient son ennemi armé et dispos. Suspendu au-dessus du roc, accroché au sol glacé, fouetté par la main glacée de la tempête, les yeux en train de s'éteindre dans un visage déjà éteint, Hollerer se remémorait la longue chaîne de fautes qu'il avait commises dans sa vie avant d'en arriver à l'achèvement logique auquel il avait à faire face aujourd'hui.

« J'ai été seul, j'ai rêvé, je me suis volontairement trompé, je n'ai pas voulu prendre conscience de la vérité, je n'ai su que haïr, je ne me suis pas soucié de l'avenir, j'ai parcouru seul mon chemin, et Kohlmeyer a parcouru seul son chemin, et les camarades ont parcouru seul leur chemin, et c'était cela l'erreur fatale. Weiss seul, Weiss, Weiss ne s'est pas trompé », murmura Hollerer. « Weiss, Weiss, Weiss », balbutiait-il absurdement en son for intérieur. Weiss avait flétri

la foi, et avec la foi, l'homme lui-même. Weiss avait divisé l'homme, il avait divisé la lâcheté et le courage envers soi-même, si bien que les lâches paraissaient courageux, et les braves, des lâches. Weiss serait toujours prêt à déserter, tout comme, avant la guerre, il avait déserté en passant du côté des nazis, et comme, après la guerre, il déserterait à nouveau. La conclusion était nette, mais il l'avait reconnue trop tard et le payait cher : il n'était pas possible de vivre sur la même planète que Weiss. Il fallait qu'il en finisse avec Weiss, dans son pays, chez lui, dans le monde entier, dans sa propre famille. Il fallait régler en paix les comptes avec Weiss vivant. Hollerer s'en rendait compte de plus en plus nettement : vivre en paix et régler ses comptes avec Weiss, inscrire et payer la dette de sang, en présence du peuple, du peuple trompé et trahi, pendu et traîné à la mort.

Hollerer sortit les mains de sa veste de fourrure. Il arracha le poignard de la neige qui avait gelé tout autour de lui, l'emprisonnant dans une carapace de glace. Il détacha le fusil de son dos sans le lâcher, se mit à genoux, puis, à l'aide de ses mains, se redressa. Alors Weiss leva les yeux. Tous deux poussèrent un cri. Hollerer vit Weiss lever la mitraillette. Au même instant, il bondit. Au même instant, un rayon brûlant l'aveugla et le déchira. Au même instant, il heurta un corps dur et haletant. Il lança le bras en avant. Weiss, qui s'apprêtait à lui échapper, bascula en avant. Ses mains battirent dans le vide puis agrippèrent la neige. Il chercha en tâtonnant sa mitraillette, qui lui avait échappé des mains. Il essaya de se redresser sur les genoux, puis s'effondra de nouveau. Ses doigts, qui grattaient le sol dans un geste répugnant, frôlèrent le canon de l'arme ; ils tressaillirent, comme s'ils s'étaient brûlés, puis avancèrent à nouveau et enserrèrent le canon de la mitraillette. Accroupi à quatre pattes, Hollerer regardait sans comprendre les mouvements fébriles de son ennemi. Plus Weiss se démenait, plus il hâtait sa fin. Le poignard était enfoncé jusqu'à la garde sous son omoplate gauche. Un frisson parcourut son corps, puis il resta immobile, enveloppé dans la neige rougie. Les doigts gourds, Hollerer prit son fusil. Il lui fallut longtemps pour le soulever puis l'enfoncer dans la neige crissante. Le sang coulait de la blessure toute fraîche et collait sa chemise à sa peau. Il était trop faible pour se redresser. Avec une peine indicible, il réussit à se tourner et tomba, le souffle coupé, le dos contre le fusil. Il se sentait infiniment las, mais il ne voulait pas s'endormir. S'il se dirigeait droit vers le Sud, il devait atteindre la fron-

tière suédoise après une journée et demie de marche. La voie était libre. Pourquoi les camarades n'étaient-ils pas venus avec lui ? Il fallait qu'il leur parle. Il ne devait pas avoir peur, et il fallait qu'il leur parle. Si seulement il n'y avait pas cette maudite fatigue ! S'il s'endormait maintenant, jamais plus il ne se réveillerait. Kohlmeyer n'a pas eu confiance en eux, il a juré et crié lorsqu'ils l'ont allongé avec précaution sur les skis, et amené avec soin au bourreau. Il faut quand même les aimer, on n'a pas le droit de cesser de les aimer. Hollerer leva la tête, regarda voleter la neige ; tout était calme et paisible, il pouvait songer à continuer son chemin. Il avait chaud et se sentait bien. Il ne sentait ni le vent ni le froid. Je ne sais pas comment, mais j'ai fait quelque chose de travers, la prochaine fois je le ferai bien, pensa-t-il. Son menton s'inclina sur sa poitrine, il regarda le cadavre de Weiss avec le poignard entre les omoplates, dit à haute voix : « Je lui ai réglé son compte », puis s'endormit profondément, appuyé sur son fusil. La neige recouvrit le mort et le dormeur, qui jamais plus ne s'éveilla pour réparer son erreur.

KARL MUNDSTOCK.

(Traduit par SIMONE HUTIN).

JOACHIM RASMUS-BRAUNE

3 MAI 1945

Regardez bien, Madame, les avantages de notre nouveau modèle « Fleur de glace ». Approchez-vous, ne restez pas là-bas derrière la paroi vitrée. Regardez, Madame, la porte à ouverture automatique, voyez l'intérieur du frigidaire, d'un blanc éclatant. N'allez pas plus loin, regardez-moi, moi, le représentant général Marwede, de la Société Arktis S. A. R. L., je suis là au milieu du stand d'exposition de ma firme, vous suis-je antipathique ? Peut-être mon visage ne vous plaît-il pas, mon visage viril d'homme « moyen » de quarante-cinq ans ? Dites-moi si quelque chose vous frappe dans ce visage, si on remarque quelque chose en moi ? Soyez bonne, Madame, ne partez pas, j'ai besoin de vous, justement parce que vous m'êtes totalement étrangère, j'ai besoin de vous. Que devrait-on donc remarquer chez moi, demandez-vous ? Je vais vous le dire, mais il faudra que vous m'écoutiez, je dois vous dire tout ce que la dame de ce matin, qui était habillée de façon presque aussi cossue que vous, ce que cette femme ne voulait pas entendre, je vais vous le dire, je vais tout vous dire.

Oui, vous restez là, je vous remercie. Etes-vous maintenant convaincue, chère Madame, de ce que nous vous offrons ? Dans nos usines, on travaille sans relâche à la chaîne pour vous servir, c'est un exemple du bon travail allemand. Vous êtes un peu épuisée, à ce que je vois, il fait très chaud dans ce stand au plafond en ogive, et la poussière plane, épaisse et immobile, entre les milliers de visiteurs. Entendez-vous le trépignement des pieds, comme ça siffle, entendez-vous le murmure des voix, entendez-vous comme cela plane entre sol et plafond, avec un lent mouvement de flux et de reflux ? Lorsqu'on ferme les yeux, il est très facile d'oublier la masse humaine, et ensuite il n'y a plus que la poussière de ses bruits, un déchet pulvérisé, et vous et moi, séparés par une paroi vitrée. Ce matin déjà, le hall était comble, aujourd'hui, un dimanche de foire, et je m'étais retiré dans mon réduit pour fumer une cigarette. A ce

moment-là aussi, j'ai tiré de mon étui une cigarette pour la donner, avant qu'il ne meure, à Böhme, du Volkssturm [1]. N'ayez pas peur de m'entendre parler d'un mort, cela ne représente pas grand'chose pour vous, et ne constitue pas pour vous une hypothèque, mais pour moi, ce pourrait être une décharge, bien que je ne puisse m'imaginer comment cela arriverait. Depuis ce matin, je sais que rien, ou presque, ne saurait me faire pardonner.

Les vitres qui se trouvent devant vous, chère Madame, sont les parois de notre grand modèle « Soleil sur le glacier ». C'est un frigidaire pour boucheries, et à travers ces parois de verre j'ai vu, ce matin, défiler la colonne des visages. Ils avaient tous la même expression, tout comme vous, Madame, vous aussi avez regardé pendant des heures machines à laver, aspirateurs et postes de télévision, et maintenant vous êtes lasse, mais toujours avide de voir quelque chose qui soit encore plus parfait, plus mécanisé et plus pratique. Mais dans le domaine des réfrigérateurs, vous ne trouverez rien de plus parfait que nos réalisations.

Là-bas, au premier plan, vous voyez la merveille de mon stand, notre modèle « Fleur de glace ». Ce matin encore il marchait, mais je l'ai débranché, je ne pouvais plus l'entendre. En effet, si quelqu'un appuie sur le petit contact qui se trouve sur le plancher à peu de distance de l'appareil, la porte s'ouvre sans bruit, la lumière s'allume à l'intérieur du frigidaire, et une voix dit : « Les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération ».

La voix prononce ces paroles avec cette douce force de persuasion et cette assurance virile que vous appréciez tant, Madame. Connaissez-vous le nouveau film *Mensonge mortel ?* De même que dans ce film, le héros crie à sa bien-aimée : « Tu oublieras, Loretta ! », de même parle la voix sur mon magnétophone. Mais j'ai débranché l'appareil. Je l'ai débranché, c'est une voix que l'on peut débrancher. Vous comprenez, la caractéristique de notre nouveau modèle réside dans le fait que la porte reste ouverte seulement tant que le pied de la ménagère presse sur le contact. Même la plus oublieuse des femmes ne peut donc laisser le frigidaire ouvert. Avouez-le, Madame, vous aussi êtes oublieuse, nous le sommes tous, moi aussi, et l'oubli est bien l'une des plus aimables parmi les faiblesses humaines. Car où irions-nous, si nous ne pouvions pas oublier ?

(1) Equivalent de la « territoriale » (N.D.T.).

Même la dame qui se trouvait ce matin à l'endroit même où vous êtes maintenant, cette femme aussi vit de la faculté que nous avons de pouvoir oublier. Je ne le peux pas encore, mais peut-être l'apprendrai-je. Vous pouvez m'y aider, Madame, vous n'avez rien à faire, seulement m'écouter.

J'étais donc debout derrière le modèle « Soleil sur le glacier », dans l'intérieur duquel, comme vous le voyez, sont exposées diverses sortes de viande et de charcuterie. Voyez-vous comme elles luisent dans la lumière froide des tubes de néon ? Appétissant, n'est-ce pas ? Je pouvais m'accorder une petite pause, car l'enregistrement sur magnétophone faisait à ma place la dose nécessaire de publicité.

« Les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération ». La voix le répétait presque sans interruption, car personne, ou presque, ne pouvait résister à la tentation de presser sur le contact. Vous aussi l'auriez fait, chère Madame, certainement vous l'auriez fait, mais j'ai débranché l'appareil et enlevé la flèche rouge. J'ai débranché la voix, comprenez-vous ?

Donc, par ces parois vitrées, par-delà les morceaux de viande saignante, je contemplais les visages mornes des hommes et des femmes qui étaient poussés par d'autres hommes et d'autres femmes, sans cesse poussés, afin de voir les frigidaires, les machines à repasser et les cafetières électriques. C'était bon de voir ces visages et de se sentir pour ainsi dire en sécurité. Vous savez, je n'aime pas être vu par beaucoup de gens, et dans mon cas vous devriez parfaitement comprendre cette aversion. Mais qu'y faire, cela fait partie du métier. Les gens appuyaient donc sur le contact — la porte s'ouvre — la lumière s'allume — les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération. Dans le reflet de la vitre, je voyais mon propre visage, qui se détachait à peine de la foule, et c'est bien ainsi. Lorsque je reculais un peu, ma tête se mêlait au flot des têtes indifférentes et y disparaissait. C'est une impression apaisante, pouvez-vous comprendre cela ? Une seule fois, alors que je portais encore le faux nom de Willi Winter, quelqu'un m'a demandé : « Est-ce que vous n'êtes pas le Hauptsturmführer (2) Marwede ? » Que faire ? J'ai regardé au-delà de l'homme et me suis perdu dans la foule. Je le connaissais bien, c'était mon ancien courrier motocycliste, de lui je n'avais certainement rien à craindre, mais vous ne pouvez pas vous imaginer quelle panique

(2) Dans la SS, équivalent au grade de capitaine (N.d.T.).

vous étreint quand on s'entend brusquement appeler par son vrai nom. Mais non, vous ne pouvez pas vous l'imaginer, vous n'avez jamais perdu votre nom, et votre époux non plus que peut-il être : commerçant en gros ou fonctionnaire supérieur ? C'était devant un cinéma, et je disparus dans la foule de ceux qui venaient voir le film.

Visages au cinéma, visages à la foire, les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération. Tu oublieras, Loretta. Réfléchissez, Madame, aux économies que vous pouvez réaliser...

C'était bien de psalmodier ce texte du ton courtois d'un représentant général, presque de la même façon dont le frigidaire, objet de ces louanges, qui était placé là-bas, ouvrait la gueule et disait : « Les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération ». Je ne suis pas Marwede, je suis débranché, blanc, lisse et dur comme un frigidaire, et mes paroles viennent d'un magnétophone installé dans mon corps. Nul ne me voit, personne n'a le temps de me regarder, il faut qu'ils regardent le frigidaire empli de mets délicats, afin qu'on ne voie pas l'installation du magnétophone. Cela représente une sécurité presque égale à celle du faux nom que j'ai porté durant des années. Willi Winter, ce nom, savez-vous était celui d'un soldat tué. Moi, Marwede, je ne possédais alors plus rien, seul le tatouage indiquant mon groupe sanguin, sur la face interne du bras, m'appartenait encore, celui-là, jamais je n'ai pu le perdre. C'est sous ce nom de Willi Winter que j'ai été libéré du camp d'internement, j'ai trouvé un emploi, j'ai travaillé dur. Savez-vous, Madame, de quelles performances d'énergie est capable un homme allemand ? Vous le savez certainement, car votre époux, lui aussi, a réalisé quelque chose. Peut-être votre époux était-il capitaine pendant la guerre, mais il n'a pas été obligé d'abdiquer son nom de ce fait. Moi, j'y ai été contraint, voyez-vous, chère Madame, c'est là la différence.

Un jour je suis allé chez le juge et me suis dénoncé moi-même. J'ai subi plusieurs interrogatoires, j'ai donné aux fonctionnaires, sans rien omettre, mon curriculum vitæ, j'ai raconté tout ce qui s'était passé durant les derniers jours de la guerre, même l'histoire de Böhme, et j'ai attendu l'acte d'accusation. Je voulais expier et retrouver mon nom. Lorsque j'ai reçu la lettre officielle, c'était la première qui portât à nouveau mon vrai nom. On m'annonçait que l'action engagée contre moi pour fausse identité était annulée par la loi d'amnistie de 1954, parce que la peine

éventuelle s'élèverait à moins de trois mois et que le prévenu avait un casier judiciaire vierge. Je portai cette attestation à l'état-civil et repris mon nom. L'affaire Böhme et ce qui s'était passé au stand de tir n'étaient pas mentionnés, personne ne semblait s'y intéresser.

A l'époque, j'étais déjà représentant régional. Un camarade de guerre m'avait fait obtenir cette place, dans laquelle je faisais mon chemin. Je me suis marié, j'ai un petit logement dans un immeuble neuf, une Volkswagen et un enfant. Je suis Marwede, je représente une firme allemande extrêmement estimée et j'ai dans la poche mon acquittement du chef de fausse identité. Pour la complicité dans une affaire de meurtre, il n'y a pas d'acquittement, mais pas d'acte d'accusation non plus. Cette foire me garantit une nouvelle ascension, on me confiera la section « exportation ».

Ce matin, une dame comme vous se tenait devant le modèle « Soleil sur le glacier » et me regardait par-delà les morceaux de viande. Les doubles parois vitrées faisaient réfraction, si bien que son visage n'apparaissait que déformé. Son œil gauche semblait agrandi par la réfraction et me fixait, plein de reproche, il paraissait ridicule. Devant elle, une demi-livre de viande, joliment garnie de persil, était posée dans un plat blanc, et le frigidaire la maintenait à 0°. La femme s'avança derrière la paroi vitrée, aperçut la flèche rouge qui indiquait la place du levier, et s'approcha. Maintenant je voyais son visage, distinctement et sans déformation.

Connaissez-vous ce sentiment, Madame, lorsqu'on aperçoit brusquement un visage qui vous rappelle quelque chose de terrible ?

La femme leva la tête, me regarda tranquillement et demanda : « Combien coûte cet appareil, s'il vous plaît ? »

Dans mon cerveau se déroula un film, toutes les femmes auxquelles j'avais eu plus ou moins à faire pendant la guerre, me montraient à cette seconde leur visage, et elles refoulaient toutes mes autres pensées, sauf le slogan publicitaire : « C'est pourquoi ce modèle est si avantageux... »

Je fus interrompu, car la femme pressait le contact, la porte du frigidaire s'ouvrait, la lumière s'allumait, et la voix caverneuse disait, venant des profondeurs de l'appareil : « Les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération ».

A cet instant, tout reparut, et je sus qu'à la minute suivante, j'allais dire mon nom à la femme et tout lui raconter, elle devait savoir, elle en avait le droit. Car trois jours avant que cela ne se passe, elle me parlait encore, souriait et me tendait la main, puis je l'envoyai avec son mari dans un bunker vide et lui dis que je ne voulais pas le revoir avant l'appel du matin. Il y a plus de dix ans de cela, mais dix ans sont un court laps de temps.

Le 3 mai 1945, Karl Böhme, du Volkssturm, tombait sous les balles d'un commando de six SS, parce qu'il avait déserté son poste et endossé des vêtements civils.

Poussière sur les routes, soulevée par les colonnes en fuite, poussière sur les mains, poussière sur les lèvres, c'est la poussière de l'anéantissement. Dans son abri, le Gauleiter est fou de rage, car il ne peut arrêter la fuite. Il exécute l'ordre du Führer. Une parole irréfléchie prononcée en sa présence peut coûter la vie.

Paralysie chez les hommes de l'Etat-Major. Les abris cachent leurs dos ronds dans la terre, sous un petit bois. Les mitrailleuses sont ridiculement braquées dans la direction du front qui se rapproche, mais sur la route, les colonnes en retraite sont broyées avec le sable. Leurs bruits réunis donnent un son de cloche confus, qui plane sur le petit bois, et aussi sur le remblai où le déserteur doit être fusillé.

L'aube, juste assez claire pour que les six hommes puissent viser. Et la poussière est déjà revenue, et le vacarme de la fuite aussi.

« C'est la retraite, Gauleiter », dit l'officier en jetant un regard sur le déserteur.

Le Gauleiter est debout, immobile, les bras pendants. Sa capote s'envole dans le vent du matin. Les yeux rougis sécrètent la haine, haine du lâche, haine de tout. Il exécute l'ordre du Führer. Les six hommes n'ont pas de haine, ils sont debout, mornes, l'arme au pied. Le Hauptsturmführer Marwede attend. Une branche remue, un oiseau s'est envolé. Dans le sable rampe un scarabée vert. Il essaie de franchir une pierre. Finalement il tombe sur le dos, ses pattes s'agitent lentement en l'air.

Böhme, du Volkssturm, fume. Il aspire avidement la fumée. Il respire la poussière du tabac consumé. La cigarette provient de l'étui du Hauptsturmführer.

Elle tombe dans le sable et achève de se consumer, comme le cordon d'une charge d'explosif. Sur l'herbe étincellent des gouttes de rosée.

« Avez-vous encore un désir ? » demande le Hauptsturmführer. Il doit forcer sa voix pour qu'elle sonne dure et correcte, la voix d'un homme allemand qui fait son devoir et ne faiblit pas, même lorsqu'un homme est fusillé, un homme qui a une si jolie femme et qui, trois jours avant, a encore dormi avec elle dans le bunker vide.

« Hauptsturmführer », murmure Böhme d'une voix rauque, si basse que le Gauleiter ne peut pas l'entendre, « Hauptsturmführer, je sais que je suis un lâche, je n'aurais pas dû le faire, peut-être que je m'en serais sorti, et elle m'aurait encore, maintenant elle ne m'a plus, qu'est-ce qui lui reste... J'ai peur... »

« Il ne faut pas avoir peur, camarade », dit le Hauptsturmführer, encore plus doucement, le Gauleiter ne peut vraiment pas entendre, « il ne faut pas avoir peur. Nous y passerons tous, tu n'es ni le premier, ni le dernier, camarade ».

« Mais si on ne m'a pas bien visé tout de suite, Hauptsturmführer ? »

« On visera certainement bien, et d'ailleurs j'ai mon revolver, il fait un grand trou, et tout est fini ».

« Est-ce que je peux avoir encore une cigarette ? » demande Böhme à haute voix, et il se met à trembler.

« Non ! » hurle le Gauleiter. « Ça suffit maintenant ! Une cigarette seulement, c'est le règlement, Marwede. Ça suffit maintenant, je n'ai pas tellement de temps ! »

Alors le condamné se met à pleurer. Il pleure sans bruit, il est debout contre l'arbre et pleure. Le Hauptsturmführer Marwede bande les yeux de Böhme avec son propre mouchoir. C'est un mouchoir sale. Le visage du condamné disparaît. Seules les larmes continuent de couler sous le mouchoir, une goutte tombe sur la main du Hauptsturmführer.

Sur la route, le vacarme ne cesse de croître. C'est la retraite. Le Gauleiter exécute l'ordre du Führer. Le Hauptsturmführer Marwede s'avance vers ses soldats. Les commandements déchirent l'air, il est redevenu maître de sa voix. Mais auparavant il n'a pu s'empêcher d'essuyer sa main, comme si déjà il y avait du sang dessus.

La salve déchire le rideau de bruit. Six canons claquent, les hommes rechargent. L'écho approche dans un roulement et pousse Marwede dans le dos. Il tire son revolver. Böhme s'est écroulé contre l'arbre. Du sang imprègne peu à peu le mouchoir, le corps du fusillé est agité de tressaillements. En trois pas, le Gauleiter se trouve près de lui. Il a devancé le Hauptsturmführer et, le visage défiguré par la haine, décharge d'un seul coup son revolver, presque à bout portant. Les coups de feu résonnent, secs et assourdis. Le mort a des cheveux souples et bruns, le Gauleiter y presse son revolver. Quelque chose de blanchâtre jaillit sur sa main. Derrière lui se tient Marwede, le 08 en main. Le cran de sûreté est enlevé. Quand on presse, ça fait un grand trou, neuf millimètres. Un tout petit mouvement suffirait pour lever l'arme derrière la nuque du Gauleiter, un tout petit mouvement. Alors le Gauleiter tomberait sur sa victime. La guerre est finie, pense Marwede, aujourd'hui la guerre est finie, et il regarde ses six hommes. Tous, le visage gris, regardent fixement leurs bottes couvertes de poussière, auprès desquelles ils ont à nouveau posé les canons des fusils. Marwede n'obtient pas un regard. Si l'un d'eux avait fait un signe, le Gauleiter serait étendu sur sa victime et pourrait être enterré en même temps qu'elle. La guerre est finie.

Puis la longue seconde est passée. Le Gauleiter et Marwede reviennent au stand de tir. Le Gauleiter est appelé au téléphone par une communication urgente. Il exécute l'ordre du Führer. Le lendemain, il est étendu sur le terrain de camping, et le cyanure de potassium a déformé son beau visage allemand en un masque grotesque. Il a exécuté l'ordre du Führer. Son stand de tir disparaît, les blindés américains y roulent et continuent leur route. Poussière sur les routes, poussière sur le visage des prisonniers, poussière dans les villes en ruines — les canons se taisent, les colonnes s'arrêtent, mais la poussière reste.

Une fois encore, Mme Böhme fit s'ouvrir et se fermer la porte du frigidaire, et marcher le magnétophone, comme si elle n'avait pas encore compris ce que disait la voix. Partout autour de moi se bousculaient des appareils au revêtement de chrome étincelant, verre et laiton, affiches de publicité criardes, visages humains las mais toujours avides, colonnes de consommateurs. Par là-dessus, une couche fade de brouillard, qui semble rejeter dans l'irréel la toiture du hall. D'ailleurs, y a-t-il même une toiture ? Tout ce qui m'entoure est-il réellement là ? Pourtant, oui :

devant moi, la viande saignante dans le frigidaire. Elle est là depuis une semaine, peut-on encore la consommer ?

« Quel est le rabais en cas de paiement comptant ? » demanda Mme Böhme. Le paiement comptant, vous me comprendrez, c'est pour nous un mot magique, il a le même effet que, pour un médecin, celui de « malade affilié à une caisse privée », peut-être votre époux est-il médecin, alors vous pourrez vous imaginer comment j'aurais dû réellement réagir.

Mais moi, je n'ai réagi qu'à un fait : elle ne me reconnaissait pas. Il fallait pourtant qu'elle se souvienne — ne m'avait-elle pas parlé et tendu la main, à l'époque, trois jours avant que cela n'arrive ?

Alors je la regardai vraiment. Elle était encore jolie, et ce qui lui manquait maintenant, était remplacé par le maquillage, que l'on peut attendre à bon droit chez une dame qui veut payer comptant un réfrigérateur. Elle exhalait l'argent, elle sentait l'argent, et cela aurait dû me suffire. Mais cela ne me suffisait pas, que lui voulais-je donc ? Il fallait qu'elle m'écoute, il fallait qu'elle se souvienne, pourquoi voulait-elle avoir un sort meilleur que le mien ? Son dernier souvenir était tout différent du mien, bien plus heureux, pourquoi ne voulait-elle pas se souvenir ? A l'époque, en avril, trois jours avant, lorsqu'elle venait voir son mari, elle était plus jolie. Non, elle était belle, parce qu'elle était sincère, qu'elle aimait son mari et avait hâte de le revoir. Elle apportait une bouteille de schnaps — ou du moins ce qu'on dénommait tel durant la dernière année de la guerre — elle s'avançait vers moi et me tendait la main, son mari me faisait boire une gorgée à la bouteille, les camarades en faisaient autant, et je fermais les yeux sur le fait qu'elle passait la nuit avec son mari dans le bunker vide. Elle était belle lorsqu'elle me lançait un regard de reconnaissance et rougissait parce que son mari l'entraînait vers le bunker où ils allaient dormir. Et nous grimacions, les hommes et moi, mais nous étions heureux pour ces deux-là, justement parce que c'était la guerre et que cela représentait déjà une consolation de voir un autre aller dans un bunker avec sa jolie petite femme.

Rien de tout cela, elle ne savait plus rien. Mon visage ne signifiait rien pour elle — c'était pourtant ce que j'avais toujours souhaité, et ce pour quoi je m'étais appelé Willi Winter. Je pouvais être heureux que mon visage ne représentât plus rien, pour person-

ne, et maintenant, ne l'étais-je pas, heureux ? Lorsque je la reconnus, je m'étais attendu à voir une veuve éplorée. Dans tous les films, les veuves ont des visages marqués par le chagrin, et surtout les veuves de guerre, dont les maris sont tombés, droits et fiers, devant l'ennemi — on peut bien demander cela, n'est-ce pas, Madame ? Mais elle, elle examinait mon frigidaire, se renseignait sur le rabais et me regardait franchement de son visage soigné de veuve qui, sans vergogne, n'était pas marqué par le chagrin. J'aurais préféré qu'elle me crie : « Qu'avez-vous fait de mon mari, Marwede, assassin ? »

Je lui aurais tout dit, je me serais défendu, peut-être même lui aurais-je dit que j'avais exécuté l'ordre parce que, sinon, moi aussi j'aurais été fusillé. Voyez-vous, Madame, j'aurais pu vous le dire avec une bonne conscience. Les hommes qui ont tiré à mon commandement vous le diraient aussi, tout le monde dit cela aujourd'hui. Mais elle ne m'a pas donné l'occasion de ce mensonge, peut-être était-ce très bien que son mari arrive avant que je ne commence à lui parler de son mari — celui que j'avais fusillé. Son mari arriva — un homme qui vivait et gagnait bien sa vie, qui avait le même aspect que moi, peut-être était-il, lui aussi, représentant général ou exportateur. Il s'avança, jeta un coup d'œil sur le frigidaire, me fit un signe de tête bienveillant et lui dit : « Alors, ma chérie, tu t'es décidée ? »

« Oui », dit-elle, « c'est une bonne invention. On ne peut jamais oublier de fermer le frigidaire. Et 3 % de rabais ».

D'un geste, le mari tira le stylo de sa poche, comme moi aussi j'ai l'habitude de le faire ; sans beaucoup de paroles, il s'avança vers moi, dans le réduit, et se fit donner un bulletin de commande. Il le remplit et signa de son nom, sa femme était debout, souriante, près de lui, — sa femme qui ne s'appelait plus Böhme, mais autrement, elle avait changé de nom, comme moi après la guerre, mais la différence, c'est que moi j'avais repris mon vrai nom, et elle pas.

Le mari remit le stylo à sa place et se leva. « Bon », dit-il, « nous comptons sur une livraison ponctuelle, vous pouvez tenir vos promesses de livraison, n'est-ce pas ? J'ai été heureux, Monsieur — »

« Marwede », dis-je à voix haute en regardant la femme. Mais elle souriait, de son visage de veuve toujours joli, et ce qui lui manquait maintenant, le maquillage le remplaçait — qui donc le lui reproche-

rait, si mon nom n'éveillait plus en elle aucun écho, peut-être aurai-je dû dire « Böhme » au lieu de mon propre nom, qu'aurait-elle fait alors ? Je me tus pourtant et m'inclinai ; elle était heureuse de voir exaucé un de ses souhaits, et reportait une partie de sa gratitude cordiale sur moi, le représentant général, tandis qu'elle me tendait la main, comme à un ami de longue date. Je regardai bien son visage. Mais ses yeux étaient clairs et sans souvenir. Paupières maquillées, non sans habileté. Elle était toujours jolie, la femme. Pas de bouleversement intérieur. Pourriez-vous être ainsi, Madame, si à cette époque-là vous aviez perdu votre mari ? Mais vous ne l'avez pas perdu, votre commerçant en gros ou fonctionnaire supérieur, pardonnez-moi, ma question est évidemment absurde.

Entre les paumes de nos mains naquit pour un instant une chaleur fugitive, comme autrefois, lorsqu'elle apportait une bouteille de schnaps et allait avec son mari dans le bunker. Puis elle suivit son mari, qui était déjà près des postes de télévision, et le frigidaire criait à sa suite : « Les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération ».

A ce que je vois, vous n'écoutez plus, Madame. Comment le pourriez-vous aussi, vous êtes derrière une paroi vitrée, en train de regarder un frigidaire. Vous avez entièrement raison. A moi aussi cela suffit que vous soyiez là et regardiez un frigidaire. Tout cela est du passé. La femme aura son frigidaire et jamais plus elle ne risquera de le laisser ouvert, moi j'obtiendrai le secteur de l'exportation, je m'occuperai de chiffres de production et de pourcentages dans le commerce extérieur, et voyez-vous, je remets même en marche le magnétophone, il ne me gêne plus. Entendez-vous ? « Les frigidaires Arktis assurent une meilleure réfrigération », dit-il, et rien de plus. Regardez bien ce modèle, peut-être votre époux sera-t-il d'accord pour les faibles mensualités, sinon, un rabais de 3 % vous sera consenti en cas de paiement comptant. Mais pensez surtout que jamais vous ne pourrez oublier de fermer l'appareil, bien que vous soyez oublieuse, comme moi-même d'ailleurs, et je me suis permis déjà de faire remarquer que l'oubli est la plus aimable des faiblesses humaines, chère Madame...

JOACHIM RASMUS-BRAUNE.

(Traduit par SIMONE HUTIN).

KARL-AUGUST HORST

LE SCORPION

Le « Foyer des suicidés » se trouvait un peu à l'écart du village, à la lisière de la forêt de pins, et n'avait rien de surprenant pour les étrangers. Comme les gens du pays ne faisaient pas non plus allusion à son caractère particulier, la sensation de voir de leurs propres yeux une maison où l'on était mort volontairement, échappait, en général, aux curistes. Le petit nombre de ceux qui parvenaient dans son domaine interdit, ou qui, par suite de relations amicales avec la propriétaire, avaient eu l'occasion de visiter, au premier étage, l'enfilade des chambres mortuaires, ou ceux qui, le matin, avaient vu s'arrêter derrière la maison la camionnette noire, dans laquelle on chargeait, selon la fréquence, deux ou trois des hôtes décédés, tandis qu'en haut, la fille de service nettoyait les chambres devenues libres, refaisait les lits et plaçait des fleurs sur la table —, même ceux-là préféraient garder le silence sur ce qu'ils avaient vu.

Dans une station telle que Laafs, il est tout à fait impossible de ne pas perdre de vue les hôtes qui partent et ceux qui arrivent. Ils vont et ils viennent ; on les rencontre pendant une semaine, jour après jour, dans les promenades ou au café ; puis ils disparaissent tout à coup. Au restaurant, prennent leurs repas des étrangers qui sont logés quelque part au dehors, dans les maisonnettes et les villas disséminées sur la pente de la colline. Il y a aussi, à trois kilomètres du village, un sanatorium pour tuberculeux qui enregistre de nombreux départs. Là-bas aussi, la camionnette s'arrête à dates régulières. Quand on la rencontre sur la route on regarde de l'autre côté, car la vue sur la vallée est d'une grâce et d'une majesté rares.

Ainsi, il n'y a pas à s'étonner outre mesure que

la « Pension Edelweiss » — ainsi se nomme le foyer des suicidés — ait une existence anonyme. Bien qu'il soit aussi célèbre que tel savant ou tel homme d'Etat retiré du monde, il est presque inconnu au village même. Je ne dus moi-même qu'au hasard d'y avoir trouvé accès lorsque je m'arrêtai à Laafs pour prendre du repos. Ou plus exactement, à une méprise de mon voisin de table, dans la salle à manger, qui, — bien qu'il lui manquât un bras, il avait éveillé mon attention de façon passagère — décrocha mon pardessus en sortant, le pressa maladroitement contre sa poitrine et disparut. Naturellement, au premier instant, je ne me rendis pas compte qu'il s'agissait de mon pardessus, tant j'étais captivé par l'application préoccupée de l'homme, par l'instance de son regard qui semblait demander : Est-ce que je ne me conduis pas tout à fait correctement ? — et il se conduisit incorrectement, car le pardessus qu'il emportait m'appartenait.

Lorsque je compris enfin que j'avais assisté avec une curiosité inopportune à la disparition de mon propre pardessus, il était trop tard. Le couloir de l'hôtel était vide ; on ne voyait personne dans la rue, dans l'une ou l'autre direction. Je rentrai et j'informai l'hôtelier. Le voleur du pardessus était facile à décrire puisque, ainsi que je l'ai dit, il lui manquait un bras. Si, comme je le supposais, il venait fréquemment à la maison, ce devait être chose facile que de tirer au clair cette erreur. J'étais pleinement rassuré sur cette affaire. Non pas que j'eusse tourmenté l'hôtelier, un Tyrolien rigide, de questions irritées. Non, je lui laissai le temps. Ce n'est que lorsqu'il se fut mis d'accord avec un livreur de la brasserie que je l'arrêtai à l'entrée de derrière et l'entretins, sous son regard distraitement souriant —, du manchot et de sa disparition sans traces. Pendant que je parlais, je pus observer que son visage se durcissait. A la vérité, aucun hôtelier n'apprend avec plaisir qu'on a volé dans sa maison, et le volé éveille souvent plus de susceptibilité que le voleur. De sorte que je reçus une brusque réponse au lieu d'une réponse embarrassée, et que cette explication énigmatique me fut donnée : le Monsieur qui n'avait qu'un bras était connu dans la maison, il ne s'agissait en aucune façon d'un vol, — ce que je n'avais pas du tout prétendu — et qu'on se débarrassa de ma question : « Où donc demeure ce Monsieur ? », par la réponse évasive que cela ne pouvait être établi ici, à la maison, et que je devais me renseigner ailleurs. Tout cela me mit d'humeur inquiète et en même temps m'agaça.

D'ailleurs, je crus bientôt avoir trouvé une explication à la conduite énigmatique de l'hôtelier. Cette explication cadrait en tous points, et, d'un autre côté, elle m'était sujette à caution, justement parce qu'elle excluait l'imprévisible. Toutefois, je m'en servis comme d'une sorte de boussole pour ne pas rester planté plus longtemps dans le couloir et ne pas être obligé d'entendre les conseils de toutes sortes des clients qui, par ennui, s'occupaient de mon affaire. Sans hésiter, je pris le chemin du sanatorium des tuberculeux, car on m'avait raconté que des malades échappaient à la réclusion prescrite par le médecin et prenaient leurs repas dans les restaurants du village. Si je ne me trompe, une dame s'était plainte de cet état de choses auprès des autorités et avait excité par là le mécontentement des restaurateurs et des hôteliers qui, pendant la morte saison, ne voyaient pas de tels hôtes d'un mauvais œil.

Etait-ce la solution de l'énigme ? Ce qui maintenant m'intéressait réellement, c'était le geste de l'homme conscient de sa faute. Ou bien plus, je m'apercevais maintenant seulement que ce geste me concernait personnellement. En tout cas, l'homme m'avait piqué au vif ; et s'il ne souffrait pas de tuberculose osseuse — ainsi que j'étais enclin à le croire à cause de son bras manquant — il s'agissait de quelque autre mal ou de quelque faute qui cherchait une complicité.

On le voit : sur le chemin du sanatorium qui se trouvait au bord du ravin escarpé, il ne s'agissait déjà plus pour moi du pardessus dérobé. J'étais tellement perdu dans mes pensées que je ne pris pas garde non plus qu'il commençait à pleuvoir, ni à l'aspect des nuages gonflés qui s'élevaient de la profondeur et dérivaient mystérieusement au-dessus du village aux maisons dispersées.

Soudain, sur l'un des chemins traversant le haut de la prairie parallèlement à la route que je suivais, je vis le manchot s'avancer vers moi. Au second coup d'œil je remarquai qu'il n'avait même pas mis mon pardessus, mais qu'au contraire, il le portait toujours précautionneusement plié, sur son bras. Le chemin dans le pré était caché à la vue par le talus de la route. Après quelque temps, je vis que le manchot m'avait tourné le dos et s'était éloigné de moi sur un chemin montant. J'escaladai le talus et je distinguai le chemin en lacets dans lequel il était entré. Si j'allais seulement un peu plus vite que lui, je devais le rejoindre à mi-hauteur.

Entre temps, il commença à pleuvoir plus fort. Je croyais aller assez vite, mais devant, l'homme, bien qu'il montât le chemin d'un pas modéré, restait toujours aussi éloigné ; ou bien peut-être, avais-je de prime abord sous-estimé la distance. La vapeur humide m'oppressait ; à plusieurs reprises, je dus m'arrêter pour reprendre souffle.

J'étais vraiment inquiet du fait que je n'éprouvais même pas de colère. Si semblable aventure m'était arrivée en ville, j'aurais insulté rageusement ou interpellé d'un sonore « Hello ! » le drôle qui me précédait, le pardessus sur le bras, tandis que je haletais derrière lui, déjà à demi trempé. A ce moment pourtant, j'éprouvai une étrange détresse, je me sentis au bord des larmes. C'était comme si un immense malheur m'avait atteint. Je pensai à ma femme, à mes enfants comme à des êtres définitivement disparus.

En réfléchissant tranquillement, j'aurais dû me dire qu'un cœur harassé par l'usage excessif du tabac ne résiste pas à de telles fatigues et réagit par des états d'angoisse. Mais, j'étais loin de réfléchir posément.. Plus nous montions, moins je faisais attention à ce que m'imposait l'homme qui me précédait et qui flânait nonchalamment sur le chemin en lacets. Sûrement, à un certain moment, je me serais évanoui, sans force, si finalement le chemin ne s'était terminé.

Cela se produisit de façon inattendue. Un nuage de brume qui nous avait suivis, au-dessus de la montagne, nous enserra de sa froide humidité ; et lorsqu'il nous libéra, la forêt se dressa devant nous, plate-forme autour de laquelle les airs agités s'éclaircissaient ; brusquement un rayon de soleil scintilla de mille façons dans le branchage, mais disparut aussi rapidement, à nouveau englouti par des nuages plus compacts qui s'élevaient comme un mur. Une dernière fois, le chemin fit un coude, se perdit juste à la lisière du bois et prit fin devant une maison jaune qui se pressait tout contre la forêt de sapins. Derrière la maison, des marches conduisaient à l'entrée. Là je vis le manchot debout, le visage tourné vers la vallée. Et il tenait toujours le pardessus plié devant sa poitrine, bien que ses épaules fussent luisantes d'humidité.

S'il ne m'était déjà pas facile d'exprimer avec les mots convenables la demande banale qui m'avait poussé sous la pluie torrentielle, le dernier pas vers le but me fut rendu plus difficile encore par le fait que l'homme qui venait de m'apercevoir détourna discrè-

tement les yeux et, après quelque hésitation, libéra l'entrée. Je ne découvris qu'à cet instant, derrière la maison, une sorte de terrasse enserrée entre une haie luxuriante et les broussailles des sapins, et où l'on accédait par un petit escalier de fer forgé. Je vis le manchot s'y diriger ; il ne me restait rien d'autre à faire que de me faufiler au travers des buissons et de présenter ma demande en un lieu qui avait incontestablement quelque chose d'équivoque. Mais il me fut pourtant épargné de lui adresser la parole le premier, car, comme je ne profitais pas du passage et que je prenais l'étroit raccourci, il se tourna vers moi : « Vous désirez quelque chose de moi ? »

Je vis que pendant sa question, il serrait énergiquement contre lui le pardessus, — mon pardessus —. Pour dissiper toute méfiance, je criai en riant, (je n'avais pourtant presque plus de voix à cause de mon essoufflement) : « Rien d'autre que mon pardessus. Puisque vous ne le mettez pas vous-même, faut-il que nous soyons mouillés tous les deux ? »

Il me regarda tout d'abord fixement, avec le plus grand ahurissement, puis regarda le pardessus, le tint à bout de bras, secoua la tête, me regarda à nouveau et dit : « Comment donc votre pardessus est-il venu entre mes mains ? »

Je m'étais approché et je m'efforçai de le tirer de sa confusion. La même chose m'était déjà arrivée, à moi aussi. « Cela ne fait rien », ajoutai-je.

Car sa confusion avait quelque chose de contagieux. Je voulus mettre fin à l'affaire, reprendre le pardessus, sans même attendre ses excuses. Non, je n'étais pas curieux d'apprendre la cause de son extraordinaire distraction.

Contre l'homme lui-même, il n'y avait rien à dire. Il avait un visage à la peau mince, coupé de toutes sortes de rides, un nez petit, des lèvres étroites et mobiles, et des yeux gris clair, volontiers portés à se dissimuler. Il me fit l'effet d'un fonctionnaire qui, un registre de comptes en tête, dirigeait une branche quelconque de l'administration. Vraisemblablement mutilé de guerre. Ancien officier d'administration. Au début de la cinquantaine. En tout cas, pour moi qui ai une profession libérale, rien d'intéressant.

Je repris le pardessus, et je piétinai un peu tout en protestant une dernière fois que l'affaire n'avait pas la moindre importance. Il se tenait devant moi, singulièrement raide. Je m'aperçus seulement quand

je lui eus repris le pardessus que le côté droit de son corps semblait comme brisé. Un demi sentiment de culpabilité me fit hésiter. En vérité, je lui préparais par là un nouvel embarras. Je l'entendis me dire qu'il ne pouvait malheureusement me prier d'entrer. Le règlement de la maison était sévère et l'entrée n'en était autorisée qu'aux pensionnaires. « Ici, les visiteurs sont extrêmement rares », ajouta-t-il en s'excusant. « Tout au plus, le dimanche, quand ont lieu les inscriptions, quelques personnes qui, au sens strict, n'appartiennent pas à la maison, se perdent par ici. »

Ainsi donc, pensai-je, risque de contagion, et je cherchai à y échapper le plus rapidement possible.

« Mais », dit l'homme avec un fugitif sourire, « Madame Gargouille a un coup d'œil infaillible pour voir qui est autorisé, en fait, à se retirer la liberté. »

La manière dont il dit cela me déconcerta. Il y avait là quelque chose de provocant ; quelque chose aussi de dédaigneux, comme si, en tout cas, je n'étais pas homme autorisé à me retirer, la liberté. « De quelle sorte de liberté parlez-vous ? », demandai-je.

Il haussa les épaules ; le geste se propagea dans le bras manquant, de manière involontairement brusque. « La liberté, tout simplement », dit-il. « Pour moi, le mot n'a pas de pluriel ».

« Mais, ne disiez-vous pas vous-même », répliquai-je en faisant effort pour plaisanter, « que les libertés des hôtes étaient très limitées dans cette maison ? »

« Les libertés, assurément, mais pas la liberté », riposta-t-il promptement. Cela avait un accent quelque peu militaire. Ou jésuitique. Les disciplines spirituelle et mondaine ont, comme on le sait, leurs points de contact.

« Cette nuance est trop fine pour moi », dis-je, avec un geste de la main. « Il m'en coûterait beaucoup, en tout cas, de renoncer à ces soi-disant libertés. »

« Aussi longtemps que vous n'êtes pas des nôtres, vous avez parfaitement raison », dit le manchot. « Mais, voyez pourtant dans quelle situation je me suis trouvé. Je me suis permis certaines libertés avec votre pardessus, et déjà, j'éprouve des désagréments dont je ne vois pas la fin. Vous me suivez. Je suis contraint de vous fournir des explications. Tout cela... il y en a pour des semaines. »

« Oh, je vous délivre de ma présence », criai-je. « Excusez-moi mille fois... »

Il s'approcha précipitamment de moi et dit : « Non, ne partez pas. Il est très heureux que vous soyez venu. Ce qui est arrivé avec votre pardessus s'est produit involontairement — tout à fait involontairement. Pour la dernière fois, je m'adresse à un être humain. Allez-vous me décevoir ? » Je m'effrayai du ton pressant de sa question, avec lequel son regard absent ne s'accordait pas.

« Venez. Là-haut, nous serons tranquilles », dit-il en montrant la terrasse. Et, comme il n'y avait que quelques pas et que j'étais rentré heureusement en possession de mon pardessus, je me retirai la liberté — pour parler comme lui —, et je le suivis.

Je dois avouer tout d'abord que je ne témoignai aucun véritable intérêt pour son histoire. Car, naturellement, il me raconta son histoire. Mais le corps sur lequel il avait mis la main ne répondait pas. Il ne s'était guère attendu à cela. Peut-être, au fond, s'agissait-il pour lui de donner une preuve, la preuve qu'il était arrivé, non seulement en imagination, mais en fait, à un point extrême où rien n'était plus capable de lui venir en aide, sinon la liberté toute-puissante. Je me souviens de certaines affirmations qu'il avança au cours de son récit. Mais je ne suis pas certain qu'il en ait eu lui-même l'idée. Ainsi, par exemple, il affirmait sans admettre la moindre objection : « Nous ne pouvons croire qu'à ce qui nous détruit. Tout le reste est douteux. »

Je suis trop peu exercé aux débats philosophiques. Comment aurais-je pu croiser le fer avec un homme qui manifestement s'était mis en tête de résoudre l'équation de son destin. Un autre mot que j'ai retenu disait à peu près ceci : « La liberté est la différence entre ce qu'il nous faut vouloir et ce que nous ne pouvons pas vouloir. Elle nous sauve de la plus extrême nécessité ; mais, au fond, c'est une confession de notre impuissance ».

Je me souviens aussi de quelques exemples qu'il citait pour justifier devant moi sa résolution irrévocable. Je ne veux pas les rapporter ici, car, quoique je reconnusse qu'il les mettait en avant dans l'effort désespéré qu'il faisait pour me proposer le suicide comme un expédient légitime d'où je devais tirer l'application pour son cas, je fus pourtant beaucoup plus ému lorsqu'au début de notre conversation il me

disait : « C'est heureux que vous m'ayez suivi tout de suite. Demain matin, vous ne seriez pas rentré en possession de votre pardessus ».

Comme je lui demandai pourquoi, il me fit cette réponse : « Parce que j'étais fermement décidé à me retirer, ce soir, la liberté » .

Les habitudes énigmatiques de la maison ne m'intéressaient pas particulièrement. Je l'interrogeai tout d'abord sur le sens de l'expression que, pour la troisième fois je l'entendais employer. Que comprit-il par là ? Ma question déchaîna des flots d'explications : « Remarquez la subtile ambiguïté que je mets dans le terme, quand je dis : « Je me retire la liberté ». Ce fut comme si j'avais interrogé sur sa spécialité un maniaque de la recherche. « D'un côté, je prends quelque chose que j'ai moi-même choisi. D'autre part, je me dérobe quelque chose qui m'appartient en propre depuis ma naissance. Si vous partagez ma conception que la quintessence de notre existence est la liberté, alors, je me retire la liberté dans le moment que je me retire la vie ».

Je n'ai pas réussi à l'arracher à son aveuglement. Non pas que je ne fusse capable de l'aimer. Au fond, il avait raison, car il ajouta, non en se référant à moi, mais à sa femme : « Le prochain peut nous retirer la liberté sans nous retirer la vie, — l'amour du prochain ».

Mais il était aussi trop équitable pour exiger de sa femme un amour qu'elle eût accordé au meurtrier de son enfant. Comment aurait-elle pu partager un sentiment que le manchot nommait très vaguement « la vocation de l'extrême ? »

Aujourd'hui, j'incline à voir dans la mutilation par laquelle il avait tout d'abord attiré mon attention, la véritable cause de son embarras. Et d'autant plus qu'il étendait un voile épais sur tout ce qui avait rapport à sa blessure. Il avait perdu son bras à la guerre... pendant la campagne des Balkans. Naturellement, je ne lui demandai pas en quelle circonstance ; cependant, pour prévenir une erreur possible, il ajouta, à sa déclaration, l'explication suivante : « Empoisonnement du sang... par morsure ».

Dans la suite de son récit, j'acquis presque la certitude qu'il n'avait pas été mordu par une bête, mais par un homme, — peut-être par un malade fiévreux qui, des dents, s'était accroché à lui pour être emporté lorsqu'il leur fallut fuir précipitamment. Moi-même,

à Skoplje, j'étais entré dans une infirmerie où, non pas des malades, mais des cadavres étaient couchés dans les lits, tandis que les quelques survivants gémissaient après une gorgée d'eau. Il y avait déjà une semaine que médecins et infirmiers s'étaient enfuis.

Dieu me garde de vouloir le noircir d'un tel soupçon. Combien ont agi de même, sans se soucier de faute ni de péché. Lui, pourtant, après sa blessure — ou son accident — doit avoir eu le sentiment qu'il s'agirait, un jour, de franchir ce point extrême où il avait laissé l'humain derrière lui. Mais d'abord, il n'eut pas à revenir au front. Après cette première preuve de caractère, il fut pour ainsi dire mis en congé et tenu en réserve pour un emploi ultérieur. Il resta dans son pays, quelque part en Westphalie, reprit son ancienne occupation de fonctionnaire, passa pour blessé de guerre et monta en grade. Son mariage se présentait bien. Son fils profitait mieux que les autres enfants, parce qu'il passait de nombreux mois de l'année dans une petite ferme, sous la garde de paysans, parents de sa femme.

Le manchot parlait de cette période de sa vie avec une certaine indifférence. Tel qu'il était là, accoudé sur la balustrade de la terrasse, et fixant le brouillard d'un regard fatigué, je ne pouvais plus rien trouver d'extraordinaire en lui. Je ressentis de nouveau l'impression première de n'avoir devant moi rien d'autre qu'un fonctionnaire usé par le travail.

Pourtant, lorsqu'il se mit à parler de son jeune garçon, il se transforma soudain. Il tourna vers moi son visage et dit : « Il est étrange que je n'aie jamais pu parvenir à des rapports normaux avec l'enfant. Ce n'est pas seulement à cause du mauvais état de la nourriture qui régnait chez nous à cette époque que nous laissâmes Erich grandir à la campagne. J'avais le sentiment que quelque chose manquait au garçon. Il était susceptible et geignard. Ma femme le gâtait outre mesure. Enfants de la guerre : vous savez les excuses qu'on allègue ! Pauvres petits : ils sont privés de tant de choses. On ne peut même pas leur acheter un ballon de caoutchouc. Il me fallait entendre cela cent fois par jour, quoique en comparaison des autres nous fussions, à la lettre, sur des roses. J'ai été élevé dans d'autres conditions que ma femme. Chez nous, on a toujours vécu pauvrement. Ajoutez à cela qu'un frère de mon père a été emprisonné pour détournements. Cela jeta une ombre sur notre famille. Si j'avais dit ce que j'en pensais et si j'avais insisté pour qu'on emploie des méthodes d'éducation plus rudes,

on en serait venu immanquablement à parler de ma propre jeunesse, et naturellement, il m'aurait fallu entendre que si j'avais été élevé de façon plus libre, je ne serais pas devenu — comme hélas ! je le suis — un homme renfermé, glacé et dépourvu de sentiment ».

Je lui dis que les hommes entendent souvent ce reproche. Mais mes paroles ne portèrent pas. Nous nous trouvions dans une atmosphère raréfiée. Les phrases ne menaient à rien.

« Répondez-moi à cette question », s'écria-t-il d'un ton pressant. « N'y a-t-il pas des sentiments qui se dérobent à tout accommodement ? » Il n'attendit pas ma réponse. « Ce que ma femme entendait par « sentiment », poursuivit-il, « c'était cet échange quotidien qui peut faire illusion sur la triste routine de l'existence. A ce point de vue, j'étais pauvre. Je n'ai jamais fait grand cas des gens qui se trompent eux-mêmes en s'efforçant avec inquiétude de se témoigner un amour mutuel. Qu'est devenue, par exemple, cette crainte de Dieu des temps anciens ? Le tronc des pauvres à l'entrée de l'église. On peut se rendre maître de tout quand on fait de tout une habitude. Mais, combien l'habitude se montre impuissante en face d'un sentiment authentique ! Je dis cela, encore que je sois un pédant ! Bien entendu : moi aussi j'ai besoin de l'habitude ; moi non plus, je ne peux briser le cadre dans lequel j'ai été mis une fois. Mais je n'admets pas l'habitude. La seule chose que je reconnaisse, c'est le sentiment que je ne peux réaliser, que je ne peux convertir en réalité ! ».

Je ne comprenais pas encore ce qu'il voulait dire par ce sentiment. Mais je sentais, à son excitation croissante, que nous approchions d'une zone dangereuse.

« Qu'est-ce qui vous empêche donc de vous livrer à votre sentiment, demandai-je avec intérêt ? »

« Je vous l'ai pourtant déjà dit : l'habitude. J'ai une famille, voyez-vous. Je possède, relativement, un bon revenu. Je peux, à l'occasion, me permettre de faire quelque chose pour les autres. Le sort m'a bien traité. D'autres ont tout perdu. J'ai sauvé mes biens. Je suis gagnant... sur toute la ligne. Comment pourrais-je ne pas être généreux, payer mon tribut au malheur, endormir ma conscience ? »

Il dit cela d'un ton sarcastique. Je ne compris pas où il voulait en venir et je me tus.

« Mais par bonheur », poursuivit-il, il y a des événements qui, à aucun prix, ne se laissent changer

en habitudes. Celui qui ose en faire l'épreuve, celui qui s'attaque à eux détruit sa famille ». Il se frotta les yeux, regarda avec lassitude dans la brume. Un certain temps s'écoula avant qu'il ait retrouvé le fil de son récit.

« Un de mes camarades d'école était devenu prêtre. Pendant la guerre, je le perdis de vue. Quand après cela nous nous sommes rencontrés de nouveau, je n'avais pas la conscience très pure. Mais nous pouvons laisser cela. Il vint dans mon service afin d'obtenir de l'Etat une subvention pour un foyer qu'il avait fondé. Dans ce foyer on accueillait des garçons de huit à quatorze ans, de jeunes dévoyés abandonnés, venus des quatre coins du monde. On avait dit autrefois que mon condisciple, Pater Brocksdorf, professait des idées communistes. Peut-être étaient-ce des idées franciscaines. Je ne me permets aucun jugement à ce sujet. Mon intention n'était pas non plus de m'attirer les bonnes grâces de l'Eglise quand j'appuyai sa demande et que je fis à son foyer une visite officielle. »

Il mit sa main sur ses yeux et dit d'une voix rauque, assourdie : « Cela devait arriver ainsi. Et pourtant, cela doit vous paraître un effet du hasard que j'aie trouvé, dans cette horde de jeunes garçons, un fils adoptif. Un drôle que j'accueillis chez moi, parce que je pouvais me permettre cela ou parce que j'étais accablé par une faute. L'homme est une bête ».

Il se tut soudain, et même, il posa machinalement sa main sur ses lèvres.

« Ainsi, vous avez agi là par sentiment ? » dis-je. « Oui,... par sentiment », me confirma-t-il brièvement.

Puis il me donna une foule de détails. « Ossip était un jeune Polonais de quatorze ans que mon camarade avait arraché aux griffes de deux riches célibataires. Au camp, il passait pour le plus doué. Il possédait six langues, ainsi que mon camarade me l'assura, jouait de plusieurs instruments ; déjà, il avait paru en public avec des poèmes de sa façon et autres choses semblables. J'observai Ossip qui avait des sourcils extraordinairement épais, une bouche finement dessinée, mais des dents noirâtres. Je ne compris pas grand chose à son regard. Il était indifférent, mais affamé. Il était insatiable, ainsi que je m'en aperçus plus tard. Au reste, il y a peu à dire. Son corps était fatigué comme celui d'un adulte. Sa chevelure — la chevelure d'un vagabond — était couverte de poussière comme les broussailles au bord du chemin. Ses camarades affirmaient qu'il dormait les yeux ouverts. »

« Je ne crois pas avoir été très impressionné quand il fut amené devant moi. Je restai sur la défensive. Je sentis que quelque chose de dangereux, pour le moins quelque chose d'équivoque, émanait de lui. Ses yeux, desquels personne n'avait jamais tiré une étincelle, m'avertissaient.

Mais quand Pater Brocksdorf m'eut emmené à l'écart, je sentis tout à coup que cette rencontre m'avait consumé. J'étais préoccupé. J'étais las et sans goût. Le retour à la ville et tout ce qui m'attendait là-bas s'élevaient devant moi jusqu'aux nues, comme une barricade. Je ne voulus pas partir sans emporter une promesse. J'interrogeai alors Pater sur les perspectives d'avenir de ses protégés. Le danger ne subsistait-il pas qu'ils récidivent si la chance s'offrait à eux de vivre aux dépens des autres ?

Il haussa les épaules : « Naturellement, nous éprouvons bien des déceptions ». Je lui demandai encore s'il arrivait que des familles aisées prissent chez elles l'un ou l'autre de ses protégés. Il dit que cela arrivait de temps en temps. Je lui fis connaître mon intention de prendre Ossip chez moi, pour autant que cela conviendrait à ma femme. Il manquait à mon jeune garçon un camarade du même âge. Il y avait chez moi place pour deux... et je donnai toutes sortes d'autres raisons semblables, aussi peu fondées.

L'affaire en alla ensuite autrement que vous le pensez. Car, naturellement, vous supposez qu'une querelle a éclaté entre ma femme et moi, que j'ai imposé ma volonté, et que deux partis se sont formés : Ossip et moi d'une part, la mère et son fils de l'autre. Pourtant, il n'en fut rien. Si je me souviens bien, nous nous entretînmes dès le premier soir, des détails pratiques. Ma femme proposa de prendre d'abord le jeune garçon à l'essai. Il ne dormirait pas dans la même chambre qu'Erich. Avant tout, je me renseignerais sur sa conduite jusquà présent, sur la nécessité de fermer à clé les armoires, et sur toutes les autres choses qui passent par la tête d'une ménagère. Du fond du cœur, je lui fus si reconnaissant de ces raisonnables considérations, qui donnaient à mon projet vraiment chimérique une apparence de consécration, que je suivis en tous points son conseil. Il arriva cette chose étrange que je rejetai sur elle, en pensée, la conduite et la direction de toute l'affaire et que je me plus à l'idée que je ne faisais qu'exécuter sa volonté, tout en sachant pourtant que j'obéissais à une démoniaque nécessité. Mais quelle femme ne préfère voir

le démon chez elle, sous ses yeux, plutôt que de permettre à son mari de mener une double existence ! »

Il fit une pause avant de continuer.

« En ce qui me concernait, il n'y avait rien d'équivoque dans ma conduite à l'égard d'Ossip. Pourtant, de cent manières, combien étais-je assujetti ! Et lui ? On ne pouvait même pas le combler de cadeaux. Quand Pater Brocksdorf lui fit part de ma décision, il s'informa des conditions d'un ton arrogant. Si je nourrissais le dessein de l'envoyer dans une école, il lui faudrait refuser dès maintenant. « Je veux apprendre et j'apprendrai », dit-il sèchement, « mais par mes propres moyens. »

Cela, précisément, me plut. Il y avait dans cette tête une règle qui n'admettait aucune subordination. Je ne voulus pas voir les difficultés qui pourraient résulter pour moi de son insubordination. Mais il était pourtant assez précieux de trouver en lui l'assurance que la liberté humaine possède une existence réelle, aussi bien que l'aurore boréale ou l'edelweiss. Seulement, en jouisseur casanier de la liberté, je ne voyais pas que l'hypocrisie, l'astuce et la cruauté maintenant pas que l'hypocrisie, l'astuce et la cruauté maintenaient en vie ce noble prodige. »

Et il ajouta sentencieusement : « Nous pratiquons le luxe des idées sans connaître leur prix ».

Ossip vint chez nous. Nous fûmes étonnés, ma femme et moi, de la rapidité avec laquelle il s'accoutumait. Mais, adaptation est bien le mot qui convient le mieux. Une semaine ne s'était pas écoulée qu'il avait appris tous les trucs par lesquels on fait impression dans nos milieux. Dès l'abord, mon intention fut de le placer en tout sur un pied d'égalité avec mon fils. Je lui achetai des vêtements neufs, lui fis cadeau d'un vélo, lui demandai de quels livres il avait besoin pour perfectionner son instruction. Il demanda des livres pour l'étude des langues étrangères et des ouvrages techniques spéciaux. Je ne le contrariai pas. Nous lui installâmes une chambre — non pas quelque chambre d'hôte dans la mansarde, non — mais le salon de musique, avec le piano sur lequel Ossip improvisait pendant des heures, tandis que tous les trois, nous écoutions aux portes.

Dès le premier jour, il fut le véritable maître dans la maison, assez rusé pourtant pour ne pas faire sentir sa puissance. Tandis que dans ses relations avec moi il observait une certaine distance qui s'accordait à mes dehors réservés et secs, il était, avec ma femme

le plus zélé des cavaliers. Non seulement il la déchargeait de toutes sortes de travaux et fournissait des preuves de ses propres talents culinaires — Dieu sait d'où il tenait cela — mais il ne manquait jamais non plus de lui apporter des fleurs achetées sur son argent de poche et de se tenir avec respect derrière sa chaise quand nous nous mettions à table.

Après son arrestation, nous avons trouvé dans ses affaires un calepin et nous y avons lu cette note : « Il faut s'adapter aux façons de ces gens. Combien de temps me faudrat-il pour y réussir ? Déjà ma patience est bien souvent à bout ».

Pendant ma visite à la prison, je lui ai demandé si nous avions jamais porté atteinte à sa liberté. Il m'a regardé de ses yeux froids, puis il a haussé les épaules : « Voilà comme vous êtes. Parce que vous ne voulez pas combattre, vous faites de votre faiblesse une vertu. Non. Je n'ai rien à vous reprocher ».

Il n'avait rien à nous reprocher. Mesurez-vous ce qu'il y avait dans cette réponse ? Le détenu qu'il était maintenant nous avait déjà laissé derrière lui. Maintenant, il s'adaptait à un autre ordre, mais inviolé dans sa liberté. Et il en sera de même si dans dix ans, dans vingt ans, je le rencontre à nouveau. Le même effroi fera tressaillir mes entrailles. La même envie fascinante de tout jeter derrière moi. Mais lui, il passera à côté de moi et il ne jugera digne d'aucun regard la scorie dont il lui fallut se purifier pour rester libre ».

A vrai dire, je me sentais un peu de trop dans cette confession. Un homme qui fixe son regard dans le labyrinthe de son cœur et qui tient pour des voies justes ses détours embrouillés est le plus souvent, un spectacle humiliant. Et puis, je commençais à geler. Et je gelais d'autant plus que je ne pouvais me lever et dire à mon interlocuteur : « Donnons-nous un peu de mouvement, sinon nous allons prendre froid. « Si quelqu'un est décidé à se retirer la liberté, il se moque bien des petites libertés que notre faible corps se permet vis-à-vis de nous. Mais comment, moi qui ne pensais pas faire usage d'une aussi exorbitante liberté, pouvais-je, de sang-froid, prendre par-dessus le marché un refroidissement, rien que parce que cet homme dans le désespoir avait mis la main sur mon pardessus ?

Je me levai donc et, tout en me dégourdissant les pieds sur le plancher de la véranda, je lui dis avec une certaine irritation, qu'il voulut interpréter comme

de la sympathie pour son cas : « Quels étaient donc exactement les renseignements que votre ami Pater vous avait donnés sur le jeune garçon ? Pour vous parler sincèrement, je trouve quelque peu impardonnable de sa part, de vous avoir hautement recommandé Ossip, comme manifestement, il l'a fait ! ».

Je vis que le manchot secouait la tête. Il ne semblait pas être gêné de ce que maintenant, je marchais, de long en large, derrière lui. Je continuai donc à me donner du mouvement. Il dit, regardant fixement les nuages qui bouillonnaient toujours au-dessus du ravin :

« Voyez-vous, avec un être comme Ossip, on joue banco. Il n'y a même aucune autre possibilité. Ou bien on gagne, et d'un coup on gagne tout. Ou bien on gagne le Néant, pour ne pas dire : on perd. »

Je donnai la contradiction au manchot, plus pour ma propre excitation spirituelle. Je lui dis : « Permettez : votre point de vue est tout à fait égocentrique. Comment pouviez-vous livrer les clés de votre maison à un drôle venu on ne sait d'où ? N'avez-vous pas exposé votre femme et votre fils au plus grand danger ? ».

Par dessus son épaule, il tourna vers moi son visage et dit, avec un soulèvement ironique des sourcils, qui avait l'air plus désespéré que toute autre expression de physionomie : « N'espérez pas que je me défende. Si j'en avais le droit, je ne serais pas ici. La sentence que, de ma propre main, j'exécuterai dans cette maison, est irrévocable. Je suis mon propre accusateur et, seul, je sais de quoi j'ai à m'accuser. Ce que vous dites — que je n'aurais pas pris soin de ma femme et de mon fils, que je n'aurais pas eu d'égards pour eux — est tout à fait hors de question. Ma femme n'a même pas élevé ce reproche contre moi. A quoi cela aurait-il servi aussi que Pater Brocksdorf m'ait averti ? Echange-t-on son destin contre un autre ? Aurais-je pu m'éviter ce qui devait arriver ? Non. Je ne suis pas allé assez loin... voilà ce qu'il y a ! J'ai mis un loup dans la maison, je me suis imaginé pouvoir tenir ma liberté comme un chien. Mais elle émet des prétentions... la liberté ! » — « Evidemment, de très hautes prétentions », dis-je méchamment. « Avant tout, à l'égard de votre garçon. Je peux comprendre que vous n'ayez pu obtenir de lui des relations normales ou qu'il n'ait pas répondu à vos espérances. Ce que je ne comprends pas, c'est que votre vanité dût aller jusqu'à lui substituer ce magnifique spécimen qui ne

s'accordait pas à vous et qui ne pouvait être d'une influence salutaire sur votre fils. Le garçon devait se sentir victime d'un passe-droit ».

Il ne protesta pas tout de suite. Visiblement, il lui en coûtait de considérer une fois encore sa conduite, telle qu'elle avait été jadis.

« Je réfléchirai à votre remarque », dit-il lentement. « Je vous en suis obligé. Autrement, je ne saurais pas pourquoi il a fallu que vous vous trouviez sur mon chemin, justement aujourd'hui. »

« Cela signifie que ce que j'ai dit jusqu'ici n'avait pas grande valeur. »

— « Je ne me serais pas exprimé aussi impoliment, mais il en est réellement ainsi. Il n'y a pas lieu de vous en vexer. Voyez-vous, dans ma situation, c'est à peine si un mot vous atteint encore. Souvent, je me trouve dans l'état d'un plongeur à qui d'énormes masses d'eau compriment l'ouïe. Quand ensuite la pression se relâche un peu, il y a devant mon oreille un coquillage vide. Je ne comprends plus ce que disent les gens. » Il s'était levé et, absorbé dans ses pensées, il marchait le long de la terrasse tout en s'appuyant du bras, à chaque pas, sur le parapet de béton.

A quelque distance, je l'entendis qui disait : « Mon garçon, je crois, trouvait tout dans l'ordre. C'était un gars incroyablement candide. Il ne s'est pas enthousiasmé pour Ossip... ce n'était pas sa nature. J'ai plutôt le sentiment qu'il s'est vite fait une opinion à son sujet et ne s'est plus posé d'autre question. Au fond, cette bonhomie qu'il tenait bien de ma femme me répugnait. Il se plaisait dans une situation inférieure sur laquelle, pour ainsi dire, il n'avait aucun droit. Ses professeurs affirmaient qu'il n'avait aucune ambition véritable, qu'il s'accommodait de tout et qu'il aimait mieux se tenir à la dernière place plutôt que de surprendre désagréablement par son ambition. Quand je lui faisais une réprimande, il me regardait avec inquiétude ou bien, secouant la tête, il faisait à ma femme, si elle était présente, la remarque : « Père se met en émoi. Je ne suis pourtant pas si important ».

Ce qu'il préférait, c'était jouer au football avec quelques camarades. Ou, s'il ne jouait pas, il aidait un apprenti dans l'atelier de serrurerie, quand celui-ci n'avait pas fini son travail ».

« Visiblement un excellent garçon », murmurai-je à part moi. — « Tout à fait exact. Un cœur d'or »,

confirma le manchot. « Je ne peux rien dire contre lui, pas la moindre chose. Qu'il m'était indifférent, que sa soumission spontanée me ravissait, cela parle contre moi : je le sais. Je sais tout cela : nous n'avons pas besoin d'en parler. J'aurais dû louer Dieu de m'avoir fait don de cet enfant. C'est ce que vous voulez dire. J'aurais dû satisfaire ma vanité dans mon emploi au lieu de désirer les lauriers d'un génie, des lauriers qui n'avaient pas poussé dans mon jardin. Un être d'un bon naturel, qui ne sorte pas de la moyenne, comme mon garçon —, que peut-on désirer de meilleur ? C'est cela que vous voulez dire. »

Il me regarda fixement. Je fis un signe de tête, involontairement. Là-dessus, il fit, lui aussi, un signe de tête, et, tambourinant du poing sur le parapet de béton il cria : « Par le diable ! N'avais-je donc pas le droit de placer au côté de mon garçon un camarade qui aurait pu le stimuler par ses actions ? Un gamin du même âge que lui, qui venait du néant, qui n'avait ni père ni mère et qui possédait six langues. Six langues ! ».

Il tendait vers moi ses doigts écartés. « Un gamin au visage d'ange ! Il portait les mêmes costumes qu'Erich. Mais qu'était Erich à côté de lui ? Une triste petite plante ! Par contre, lui... mon Dieu ! Si vous l'aviez vu. Et naturellement, Erich n'était pas jaloux de ses qualités qui n'excitaient pas son envie. Dès la première semaine, il lui cirait ses souliers. Il pensait que c'était bien ainsi. Et naturellement cela était agréable à Ossip que le petit fasse si peu de difficultés. Du moins, au début cela lui fut agréable. Après il s'ennuya. Nous lui faisions tous trop peu de difficultés. « Il faut s'adapter aux façons de ces gens ». Vous vous souvenez. Et pour chasser son ennui, il me vola une montre en or. Cela ne s'est découvert que plus tard. La montre était dans la table de nuit, mais presque jamais je n'y mettais de l'ordre. Ce fut donc pour lui un facile butin. Nous n'avions aucune idée de ses artifices. Nous pensions qu'il nous serait reconnaissant. Avec cela, il rôdait des nuits entières dans la ville, par pur plaisir, sans que nous le remarquions. Il n'avait qu'à descendre en escaladant le balcon. Et j'étais à côté et je n'entendais rien, Représentez-vous cela : je n'entendais rien ! ».

« Et votre garçon ? » demandai-je.

« Eh oui... Erich l'a peut-être su. Mais pour éviter de m'irriter ou par camaraderie, il n'a rien dit. Après nous ne pouvions plus l'interroger. »

Il s'arrêta, puis il dit : « Ma femme croit se souvenir que le garçon voulait lui confier quelque chose... la veille ou soir. Erich allait volontiers se promener avec sa mère. Il y avait entre eux deux quelque chose comme un penchant amoureux, mais je ne pouvais m'apercevoir de rien. Ma femme me dit qu'il aurait laissé sa demande sans réponse, mais qu'au contraire, il aurait dit, en hésitant : « Bah ! laisse donc ! Pour Père, cela vaut peut-être mieux ».

Il s'essuya le front. « Vous voyez : je ne m'épargne rien. Pour Père, cela vaut peut-être mieux. Etait-il au courant du vol d'Ossip, ou entre temps s'était-il passé quelque chose de pire ? Nous ne l'avons jamais su. L'après-midi du lendemain — c'était un samedi — nous entendons soudain, venant du jardin, deux coups de feu. Une balle passe devant la fenêtre en miaulant. Je me penche par la fenêtre et je vois Ossip, le dos appuyé à un arbre. Il tient quelque chose dans sa main pendante. Je vois ma femme ouvrir brusquement la porte du jardin et se précipiter vers une chose blanche étendue dans l'herbe. Je pense encore : « Que veut-elle donc faire maintenant avec son linge ? » Car Ossip se tient immobile contre l'arbre et me regarde fixement. Malgré la distance, nous nous regardons dans les yeux. Et ce n'est que le cri avec lequel ma femme se jette sur le paquet de linge étendu sur l'herbe qui fait dévier mes regards. Et je reconnais la chevelure blonde de mon garçon endormi si profondément que nulle secousse ne lui fait reprendre conscience. Et Ossip s'avance d'un pas étrangement affecté et laisse le pistolet se balancer à la courroie. Tout cela est un jeu cruel. Je ne peux me détacher de la fenêtre. Je vois soudain un agent de police qui s'adresse par gestes à ma femme, et Ossip qui fait un signe de tête avec indifférence. C'est ainsi que cela se passa. Et ce ne fut que le commencement. » — « La fin, évidemment la fin », dis-je, car je ne veux plus rien entendre. Assez impudent qu'il est pour se repaître de ce spectacle une fois encore par le souvenir, au lieu de rentrer en lui-même et d'imputer la faute à sa présomption, puisque tout venait d'elle.

Mais il n'admet pas mon objection. « Si seulement c'eût été la fin », dit-il d'un ton grave, en tordant convulsivement ses doigts et en rabaissant la manche retroussée de son veston, « alors, j'aurais, de quelque manière, retrouvé ma route. Mais ce ne fut pas une fin. Ce fut... une révélation. Ne vous effrayez pas du mot ! Brocksdorf, à qui je fis pour la première fois cette confession, crut devoir m'avertir. Il y aurait aussi une révélation de Satan. Que m'importait ? Cela

ne change rien au fait de la révélation. C'est-à-dire que la chose la plus terrible se produisit : presque instantanément, je perdis le souvenir de mon fils. Tant j'étais fasciné par le regard qu'Ossip avait dirigé sur moi, quand, le pistolet dans sa main pendante, il s'appuyait à l'arbre, dans mon jardin. Ce regard avait pour moi une signification,... rien de plus ! Nous l'échangeâmes par-dessus le cadavre de mon fils, et la pensée sinistre me vint à l'esprit que cet obstacle devait tomber, pour que ce regard m'atteignît. Nous ne croyons qu'à ce qui nous détruit ». Je m'étais reculé jusqu'à l'escalier, comme si l'homme se tenait devant moi, dans un dangereux cercle interdit, qu'il ne m'était pas permis de franchir. Sa silhouette déjetée se détachait en sombre sur le vide gris et vaporeux, entre les piliers. J'étais gelé jusqu'au cœur.

« Ce qui nous détruit », répéta-t-il. « Il aurait été de mon devoir de prêter assistance à ma femme. J'aurais dû charger sur mes épaules le cadavre de mon fils, comme une croix. Peut-être, le chemin de la pénitence m'aurait-il ramené. Mais dès que le policier eut emmené Ossip, j'étais déjà bien loin de ma maison, bien loin du jardin. « Laisse les morts enterrer leurs morts », pensai-je. Et, avec un regard sur ma femme, qui, comme en proie à la fièvre, palpait les membres désarticulés du garçon, inconsciente de ma proximité : « je suis libre. Je suis éveillé de ce rêve ».

Dans les premiers jours, je ne fis rien d'insolite. Le chagrin est pourtant un masque admirable. Vous pouvez vous conduire de façon extravagante, vous pouvez rire et pleurer, ou manifester une impassibilité de pierre : on mettra cela au compte de votre chagrin. Ainsi, dans les premières semaines, quand Erich fut enterré et que commencèrent les dépositions, je réussis à préserver ma liberté intérieure. Je me sentais comme enfermé dans une coquille de verre dans laquelle je pouvais faire et penser ce que je voulais. J'allais à travers la maison et le jardin, j'ordonnais, puis, mélancoliquement, je laissais se produire ce qui devait se produire : mais depuis longtemps, je n'étais plus d'ici. En secret, j'attendais ardemment l'instant où je me retrouverais en présence d'Ossip. Tout, autour de moi, se dissolvait, était emporté, avait depuis longtemps sombré. Mais, là-bas, dure comme le cristal et rayonnante, se tenait la vérité que me proposait mon entêtement. Un diamant noir qui projetait des couleurs jamais vues ! » .

Il avait levé son unique bras. Son geste se propagea à travers la manche vide de sa veste de façon

solennelle, et grotesque, comme s'il avait salué dans la position du garde-à-vous.

« Et le meurtrier vous a envoyé promener, quand finalement vous lui avez rendu visite ? » demandai-je grossièrement.

Il fit de la main un geste indifférent. « Cela n'a pas d'importance. Et qu'aurions-nous pu nous dire ? A ma question : Pourquoi avait-il abattu mon garçon ?, il ne sut faire aucune réponse. « Il a laissé les choses se produire », dit-il. « Quand je l'ai visé, il a fait un signe de tête. Quand je lui ai crié : « Je tire », il a fait un signe de tête. Quand j'ai fait partir le premier coup au-dessus de lui, il a fait un signe de tête en riant. Je voulais voir combien de temps cela continuerait ainsi. Il fallait bien qu'il y ait une limite quelque part ». Ossip n'a rien révélé de plus. Les juges n'en ont pas tiré davantage. Je suis allé le voir quelques fois. Je lui ai promis de prendre soin de lui après l'accomplissement de sa peine. Lorsque je lui dis cela, il m'a regardé de ses yeux froids et, d'une voix qui sortait d'entre ses dents serrées, il m'a dit : « Savez-vous ce qu'il arriverait si je devais vous rencontrer encore une fois sur ma route ? » Je hochai la tête. « Je vous abattrais avec la première chose qui me tomberait sous la main » — « Et pourquoi ? » demandai-je. — « Parce que vous êtes un parasite, un misérable parasite ! »

« Vous pouvez voir par là que Satan aussi est de nature divine. Il ne se contente pas de peu. Et être rejeté par lui est une plus profonde douleur que de perdre la grâce. »

« Que disait votre femme de vos visites à la prison ? »

« Oh, elle ne demandait pas mieux que j'aille voir Ossip. La curiosité la dévorait de savoir pour quelle raison il avait assassiné son enfant chéri. Durant des heures, alors qu'Erich reposait dans son cercueil dans le salon de musique, je l'entendis gémir jusqu'à complet épuisement, répétant pour elle seule ces deux mots : « Pourquoi donc ? Pourquoi donc ? Pourquoi ?

« Vous ne lui avez pas révélé ce qu'Ossip avait dit ? »

« Non. Mais cela ne me dispensa pas de le lui dire moi-même. Ce fut la fin entre nous. »

« Qu'avez-vous dit ? »

Il leva la main pour me calmer, car j'avais parlé avec véhémence. » Oh, je vous en prie, pas ce ton accusateur ! Il est arrivé de quoi vous consoler. Je voulais, d'une façon ou d'une autre, fermer le gouffre béant de cet éternel « Pourquoi ». Mais par la pensée, j'avais déjà abandonné ma femme. Par la pensée, j'étais allé déjà beaucoup trop loin. Quand je cherchai à lui expliquer pourquoi il avait fallu que meure Erich, ses yeux furent pétrifiés d'horreur. Et pourtant j'avais seulement dit que les êtres débonnaires, à notre époque, seraient emportés par le Diable. De façon ou d'autre, ils auraient une fin sinistre. Pendant la guerre, j'avais vécu cela cent fois. La faiblesse à l'égard du prochain signifie la mort. La soumission, le suicide. J'avais dit qu'aujourd'hui, les êtres débonnaires ne comptaient pas. Tôt ou tard, ils périraient en masse, d'une manière ou d'une autre. Pourquoi ? Parce qu'on n'aurait pas besoin d'eux. Parce que le Maître du Temps les rejetterait et ne prendrait à son service que le petit nombre de ceux qui auraient reçu le baptême dans ses eaux glacées.

J'étais trop excité. Cela me trahit. Mais il avait bien fallu que cela arrive ainsi. Après un long silence, ma femme me demanda, — et son regard fixe était toujours suspendu à mes yeux de façon inquiétante — « Tu es du parti des assassins ? ».

Je tentai de repousser la question. « Imagine-toi qu'un chauffeur brutal ait renversé Erich. Ou bien qu'Erich se soit engagé dans l'aviation et qu'il ait brûlé dans un chasseur à réaction. Ou au cours d'une explosion dans une usine de produits chimiques... ».

Elle ne détachait pas son regard de mes yeux.

« Tu es du parti des assassins », dit-elle encore une fois.

« Je suis du parti de celui qui est assez fort pour survivre », répliquai-je.

« Avec Ossip alors ». Cela devait m'atteindre dans ma conscience.

Mais tout à coup, je me trouvai armé contre tout. « Oui, avec Ossip. Avec lui, j'irais jusqu'au bout du monde ».

Il haletait. Son visage prit une expression perplexe. Il se frappa légèrement le front du doigt et dit : « Mais, voilà le hic. Où est le bout du Monde ? Là-dedans, derrière mon front ? Ou bien là, dehors ? ».

Je n'attendais plus qu'une occasion pour prendre rapidement congé de lui. Le fou pouvait bien crever tout seul ses cerceaux.

Mais soudain, en deux ou trois grandes enjambées, il s'approcha de moi, posa sur mon épaule sa main raidie et demanda : « C'est heureux que j'y pense. Dois-je vous présenter Madame Gargouille ? — « Je ne suis pas un suicidé », lui dis-je brusquement.

« Cela ne fait rien. Voyez-vous : de temps en temps dans cette maison, nous éprouvons le besoin pressant de rafraîchir un peu l'atmosphère. » — « Ah, vous vivez là en société ? »

—« Naturellement, en société. Pourtant, quand nous arrivons ici, nous ne sommes tous que des débutants. »

J'étais passablement ahuri. « Des débutants ? » demandai-je.

— « N'avez-vous donc jamais pensé à vous retirer la liberté ? »

— « Parfois — dans des instants de désespoir. Et puis, j'ai abandonné cette idée. »

— « Oui — la plupart du temps il en va ainsi. Avez-vous jamais fait l'épreuve de l'anneau. »

Je hochai la tête, tout en descendant l'escalier devant lui. Il venait sur mes talons.

— « Prenez une plaque d'amiante », dit-il, « et imbibez d'essence le bord. Mettez un scorpion au milieu de la plaque. »

— « Je comprends », criai-je par-dessus mon épaule, en me retournant ; et je me hâtai à travers les buis, vers l'air libre.

— « Vous mettez le feu à l'essence », poursuivit-il.

« Aussitôt que les flammes s'approchent trop du milieu, le scorpion recourbe son dard et, d'un mouvement élégant, l'enfonce dans sa propre nuque. »

— « C'est bien cela », confirmai-je.

— « L'épreuve de l'anneau », continua le manchot, « consiste à se changer tout à fait en scorpion. Il faut établir un rapport logique entre l'anneau brûlant qui avance irrésistiblement et la piqûre mortelle. Tout le reste n'est que travail d'apprenti. »

Je me retournai à demi et, avec un regard sur la maison jaune qui semblait encore plus pitoyable parce qu'une averse violente avait noirci son mur, je dis :

« Une école pour suicidés ? »

Il inclina la tête, en signe d'assentiment. « Il s'agit de trouver une attitude, n'est-il pas vrai ? » dit-il d'un ton persuasif. « Quand, au dehors, le monde touche à sa fin, il faut que nos illusions soient consumées. Ou inversement : si nous nous mettons en devoir d'anéantir le monde, nous devons être prêts à nous anéantir nous-mêmes. Je tiens cette école pour une absolue nécessité ».

Je m'éloignai de lui. Mais après quelques pas de l'autre côté de l'avenue, je m'arrêtai. Comme il ne me suivait pas, je voulus, par un signe, lui donner à entendre que ce n'était ni la peur ni la rancune qui me faisaient partir. Et pourtant, il ne m'était pas désagréable de savoir que je n'avais à faire que quelques mètres pour que la maison jaune disparût dans le brouillard. Je me retournai et j'agitai la main en geste de salut. Il se tenait au bord de l'avenue et clignotait des yeux dans les nuages qui passaient par-dessus lui. Quand il aperçut mon salut, son corps eut un sursaut. Son bras monta, comme libéré d'un poids, jaide jusqu'à la hauteur de l'épaule. Et je crus voir de nouveau, sur la passerelle de commandement de son bateau qui sombrait, un capitaine adresser un salut au seigneur de la guerre. Comment le manchot l'avait-il nommé ? Le Maître du Temps.

KARL-AUGUST HORST.

(Traduit par GILBERT SOCARD).

PIERRE EMMANUEL

ADAM DORMEUR

Il était seul et tout dormait dans le jardin
Son haleine embuait le repos de la terre
C'était la nuit d'avant le septième matin
Le point du jour allait filtrer de sa paupière

Ce vivant s'ignorait encore. Son sommeil
Ne se distinguait pas de l'herbe ou des fontaines
Et son sein respirait un mouvement pareil
A l'antique mémoire océane des plaines

Quatre fleuves formaient l'étoile de son corps
Des filons prolongeaient le réseau de ses veines
L'électrum et l'onyx la chrysolithe et l'or
Peuplaient son ombre d'autant d'âmes souterraines

Et l'horloge des cieux mesurait lentement
Leurs révolutions en cet esprit dormant.

REPOS DU SEPTIEME JOUR

Dieu rêve retiré dans son souffle d'éther
Qui fait danser le tourbillon des galaxies,
Trop haut pour effleurer la terre. Pas un vent
Ne parle aux feuilles. Toute haleine est un duvet
Où se blottissent les vivants qui se respirent.

Le silence n'a pas d'oreille : il est tout neuf
Comme l'air dont l'odeur fait la nuit vaste et verte.
Ni le silence ni la nuit n'oppresse encor
Aucun sein. Quand descend le soir, c'est la paupière
Universelle : tout s'endort avec le jour
Et s'éveille au soleil levant de l'origine,
Chaque matin est le premier. Un monde est là
Vivant et vide, sans personne qui l'écoute :
Rien n'a de nom. Ils sont ensemble et nul n'est seul
Nul ne s'entend. Leur bruit et l'air ne font qu'un souffle
Qui plus lent par degrés devient silence et nuit.

Les créatures n'ont pas d'yeux pour les ténèbres
Leur sommeil n'est jamais blessé par un regard
Qui s'ouvrirait dans l'ombre en abîme : ni par
Des cils appesantis la lumière. La vue
C'est le soleil. Le cri, le bond, le sang, le souffle
C'est le soleil ! Un tigre allume la savane
La mer attise la crinière du lion.
Un arbre fait la roue et vole en étincelles

Le ciel fuse de l'alouette, et, balancé
De branche en branche, un singe nonchalant étire
Une liane de paresse au long du jour.

La vigne se vrillant aux rayons tend vers l'astre
Ses mains ivres de nerfs où court tel un frisson
Le phlogistique dont la terre est la coupelle
Le feu qu'un feu plus nu subtilise. Midi
Est l'alambic et le foyer : tout s'y consume
Tout y rend sa lumière au soleil qui la crée.

Flamme le sirocco : flamme le grain de sable
Rose et brugnon, velours de flamme. Flamme aiguë
L'écharde et le cactus. Le fruit coule un brasier
Dans la gorge : la bouche est un soleil en creux
Et quand les dents brisent la coque de l'amande
Une odeur de silex crépite dans les yeux.
Comme l'enfant qui mord le sein, le monde tette
Le feu : telle la pulpe où la graine a germé
Ce feu grandit en dévorant ce qui le mange

La membrane de l'Un demeure inviolée.

●

Or, couché dans la folle avoine incendiaire
Criblé d'épis et de flammèches aristées
Qui s'éveille ? Une main se joue au gré des herbes
Explore leurs courants, longe une île. Une chair
Au fil des doigts s'éloigne à flots de ses limites :
C'est le fleuve qui s'ouvre un sillon dans la mer.
Ce fleuve dont la source est la tête cornue
S'invente un océan qu'il chasse devant lui

Le grand large le gonfle à l'encolure : dresse
Les cornes, déchire ton sang, taureau de proue
Rue et luis, enfourchant la vague ! Ton étrave
Fendant les mascarets entame le soleil.

Adam plante le mât où s'enroule la foudre :
Toutes voiles dehors le ciel attend le vent.
Arbre dont le serpent est la veine, colonne
Que le lierre aiguillonne à l'assaut du zénith
Réponds au feu de tes racines ! Tu es l'homme
Tu es le jour d'aplomb l'aiguille de midi
Gnomon du monde : et l'orbe entier du zodiaque
Naît de ton ventre où sont inscrits les horizons.

Parle, érige, brandis le verbe ! Dans ta bouche
Cogne un cœur : il durcit en sapant la paroi.
Sa ténèbre est l'excès du jour issu de toi
L'être s'étonne : rien au monde n'est encore
Les mots : « Je suis » creusent la voix qui les ignore
La lumière est indivisible du regard
Et l'univers du pouls qui bat... Ecoute-le
L'oreille est fine au contrepoint, la différence
Veut naître... De ton sang se disjoint la cadence
D'un autre cœur dans l'intervalle de ton cœur

Le serpent ! Qu'il est froid sur ta peau... Tu distingues
De ta hanche le glissement de ses anneaux
Tu es étreint des pieds à l'épaule : une forme
Etrangère s'intime à la tienne et sa peau
T'enseigne la distance entre vos chairs liées,
Deux yeux glauques au fond du ciel à fleur des tiens
Te fixent. Dissipant ta brumeuse rétine

L'étendue en miroir libère ses contours
Se divise, remue, interroge, scintille
De l'innombrable éclatement de ta pupille
Homme que ta lumière empêche de ciller.

Mais toi le sourd-muet aux yeux écarquillés
Tiré par ton soleil qui te monte à la tête,
Cerné comme la salamandre par tes yeux,
L'air te brûle... Cherche les lèvres de ton Dieu
Que ta bouche l'enchâsse au feu de la parole
Que ton sein le respire et l'insuffle en des mots
Qui donnent la lumière en partage, qui rompent
L'éblouissement même où le soleil te faut.

Avance d'un seul pas dans ce néant solaire
La fournaise de fulgurante opacité
N'est qu'un mica dont le miroitement t'aveugle :
Fais un pas et soudain le monde ! et Je soudain
O Vertical que les lointains de ma prunelle
Comme les blés à mi-hauteur de mon poitrail
Caressent. Le soleil qui me masquait, c'est l'ombre
De la clarté qu'imprime et reçoit mon regard.
Dieu se repose en moi de sa présence aux choses
Son souffle passe en mon haleine et son Idée
Je la nomme : ce Nom que lui donne ma bouche
Ce baptême du Verbe illumine mon nom
Je suis celui qui parle Dieu et qui écoute
Ma voix sortir de ce vocable auquel répond
En tout être l'écho de notre double nom.

●

(Le serpent a glissé dans l'herbe. Il fuit son nom
L'éclair ne brûle que sa trace au long de l'arbre.
Toute chose en ma bouche a la saveur d'un fruit
Lui seul dardant sa langue ineffable me fuit
Lui seul me manque... Et c'est l'univers qui m'échappe
La terre s'ouvre sous mes pieds comme une trappe
Je m'empêtre dans le lasso des galaxies
Et ma raison qui va devancer la lumière
Se brise comme verre au seuil de l'infini.
Moi, l'axe et le moyeu d'un cercle inexistant
Tout me tire de toutes parts vers le néant
Chacun de mes regards renvoyés des ténèbres
Se lézarde d'un lent frisson dans mes vertèbres...).

PIERRE EMMANUEL.

HENRI BOSCO

MES ORIGINES

Mes parents avaient le sens de ce que j'appellerai — à défaut de mieux — le surnaturel quotidien. Ils vivaient en compagnie des présages. Il y en a de grands, ceux qui annoncent les malheurs. Il y en a aussi de petits, ceux qui n'annoncent que de modestes disgrâces. Rares sont les annonciateurs d'événements heureux. Cependant il en existe. Mais les événements heureux, semble-t-il, n'aiment pas se faire annoncer. Ils se présentent eux-mêmes, à l'improviste, comme des miracles.

Pour les miens, la nature des présages familiers se manifestait par des signes qui affectaient souvent des formes banales. Les objets d'un usage courant en étaient les intermédiaires. Un plancher qui ne craque pas pour rien, n'en est pas moins un plancher qui craque. Le surnaturel, en fait, n'apparaissait que dans l'interprétation du craquement. Si un tableau, à l'improviste, tombe du mur, l'on peut penser aussitôt que l'humidité a rouillé le clou à la longue. On peut penser aussi que ce signe annonce une mort. Or, pour qui vit parmi les signes, la pensée ne va jamais au clou, mais à la mort. Certes, il n'arrive pas, chaque jour, qu'un avertissement aussi funeste soit donné à une paisible famille. Mais quantité de mystérieux petits signes se proposent à l'attention involontairement en éveil de qui a l'habitude de pareilles communications.

Ces émanations familières n'excluent pas les terribles apparitions. Mais l'invisible tragique ne passe jamais au visible pour nous annoncer une entorse au pied ou une migraine.

Les miens ont eu de ces apparitions tragiques. On en relatait quelques-unes.

Naturellement, dans tout cela, le commerce des morts occupait une place prépondérante. En fait, ils

semblaient être les animateurs de cette projection de signes familiers ou tragiques par quoi le monde caché révèle au monde tangible les événements en puissance.

J'ai passé mon enfance dans cet air. Un père à l'excès taciturne, séparé, souvent maussade — mais qui vivait très tendrement en compagnie de sa musique, des objets qu'il façonnait de sa main, et probablement aussi de ses morts, ses « pauvres morts ». De ceux-ci, il ne parlait jamais. Mais il y avait dans sa tête l'image de sa mère et de son père. Je crois que, seul, il leur disait des choses... Lesquelles ? — Mystère. On l'entendait — à travers la porte de sa chambre — murmurer des mots, soupirer, invoquer « La Bonne Mère des Anges ».

Dans sa vieillesse, à la campagne, il se levait la nuit, et, s'appuyant sur un long bâton, il errait, poursuivi par ce qu'il appelait « le noir ». En provençal : lou négro. Il semblait atteint d'une mélancolie secrète, et il portait parfois des jugements amers. J'imagine qu'il avait le cœur assez tendre et que, sa mère étant morte quand il était tout enfant, il désirait, sans pouvoir le manifester, qu'on lui montrât de la tendresse. Il croyait aux opérations magiques, aux sorcières, aux âmes défuntes vindicatives, et avait reçu de son frère des grimoires, que j'ai vus — que redoutait ma mère. — De grands dessins géométriques y symbolisaient l'espace mystérieux où vit le monde « des trois Soleils ».

J'en ai parlé. Ma mère a brûlé les grimoires.

Quelquefois, j'essaie de m'imaginer l'origine, la nature, la fonction de ce monde mental.

Beaucoup de mes rêves vont vers lui. Il a orienté mon besoin de voyage céleste.

Ma mère était d'un caractère diamétralement opposé à celui de mon père. Elle s'exaltait vite, vivait avec passion, bouillonnait et laissait jaillir au dehors ces bouillonnements. Alors que mon père avait comme le génie du silence, elle, par contre, était possédée par le besoin de la parole. Et la parole lui venait, admirablement éloquente, tant à la bouche qu'à la plume. Elle avait le don de la phrase, mais ne phrasait jamais. La violence de son sentiment l'empêchait de se complaire à son propre discours. Elle comprenait vite, très clairement. D'un esprit critique précis, elle allait au vif. Mais une extraordinaire imagination lui faisait bâtir, échafauder, dresser des plans. Ainsi elle était, sans le savoir, étonnamment optimiste.

Je lui dois beaucoup, en plus de la vie. Jamais je ne le dirai assez. Elle a cru en moi. Et qui, sur cette terre, croit en moi, aujourd'hui ?

Mais ces dons de clarté dans l'esprit et d'invention vivante, s'accompagnaient d'une faculté qui, à première vue, semblait les contredire. Elle « voyait ». D'abord, dans chaque objet, elle apercevait une forme à laquelle personne n'avait prêté jusque-là attention. Elle tirait de la plus vulgaire carafe autre chose qu'une carafe — et généralement une créature animée. Ainsi faisons-nous des nuages. Mais elle découvrait partout ces lignes, ces formes, ces expressions secrètes — ou simplement passées inaperçues. Elle chargeait d'un sentiment moral les formes usuelles, et, moi-même (qui, aussi, « vois » de façon insolite) j'étais parfois émerveillé de ce qu'elle me montrait, là où je n'avais regardé que les apparences, en quelque sorte, utiles.

Je ne lui ai jamais vu l'esprit en repos. Ni le cœur.

Ce cœur pouvait s'agiter furieusement en colères terribles. Mais c'était un cœur. Pourtant certains ne l'aimaient pas. Il avait, en effet, plus de passion que de tendresse. Plus d'attachement que de charité. Volontaire, dominatrice, révoltée, ma mère donnait tout pour tout prendre, mais un mot bien dit la touchait. Elle désirait extraordinairement être aimée, et faisait, par amour, tout ce qu'il fallait pour ne pas l'être. On était injuste avec elle, trop injuste — mais pour se défendre. Et l'on ne se défendait trop souvent que trop bien, comme avec tous les êtres vulnérables et qui le sont parce qu'ils sont trop combatifs.

J'ai aimé ma mère. Beaucoup aimé. Moi aussi, j'ai cru en elle. Ai-je eu tort ? — Chaque nuit, elle a sa prière. C'est quelqu'un qui reste.

Ce qu'elle avait de commun avec mon père, c'était le goût du bien fait, de l'achèvement. Ce goût, je l'ai aussi. L'un et l'autre aimaient façonner des objets, les finir, jusqu'à s'en satisfaire. Oui. Inventer, créer des objets, avec cette idée efficace que l'idée n'est idée que dans l'objet qui la matérialise. Là, on la tient ; elle ne fond pas en songes, en vains nuages. A quoi elle est naturellement encline, comme toute création purement mentale. Ce côté manuel du caractère (si j'ose dire) ce besoin de l'œuvre, ce réalisme, visaient moins à créer quelque chose d'utile que quelque chose

donnant du plaisir — outre le plaisir de la faire. En fait, il y avait là un désir esthétique. Tant mon père que ma mère s'efforçaient de façonner quelque chose de beau. Et le beau, c'était, pour eux, ce qui est formé — formé par le travail, la réflexion, l'expérience. — Ils aimaient la forme et, aussi, le concret.

Je les aime, moi aussi, passionnément.

•

PETITE VILLE

CHOSES VUES. . . OU ENTREVUES

COLLOQUES

Il y avait dans le fond de la chambre une cheminée d'un très vieil usage. La dalle en était creusée par le feu et la chape brunie par des années de patiente fumée. C'est là que vivait, patient lui aussi, le feu créé pour cette chambre, un feu modeste à sa mesure, établi sur des cendres grises et qui somnolait sur trois bouts de bois. Un feu à flamme courte, attaché à sa pierre, à son bois, à ses braises, à son lent travail, et qui n'enlevait de son corps qu'un seul fil de fumée sensible. Il vivotait dans l'ombre. Mais il entretenait une pensée, une pensée ancienne — et sa seule pensée... Longuement il la nourrissait de chaleur. Longuement il l'entretenait et peu à peu elle tournait au songe. C'était sur la dalle tiède la présence d'une âme attentive à l'hiver. Elle craignait la bise et l'immense plateau des neiges...

La dalle usée par la chaleur, seule, la séparait du roc sauvage. Mais par là, la maison assoupie sous l'hiver communiquait depuis des siècles avec la vie tiède et mystérieuse de la terre. Car toute la nuit la terre et le feu s'y parlaient. On ne pouvait pas les entendre, car ils se faisaient d'autres confidences que celles que se font les hommes. Mais aux courtes variations de la flamme dans l'ombre, on devinait pourtant qu'à défaut de paroles ils échangeaient des songes...

VIGILANCES...

Comme toujours elle se tenait, bien assise, chaufferette aux pieds, devant sa fenêtre.

Sa fenêtre à elle, conçue, taillée, vitrée, orientée pour elle, et pour elle seule. Une fenêtre à l'usage bien moins de la maison qu'à l'intention d'une âme casanière. Une fenêtre basse, assez large, aux vitres vivantes, qui variaient d'éclat, de transparence, de reflets, selon les saisons, les jours, les heures. Tantôt illuminées de soleil, tantôt amorties de poussières, ou embuées, ou ruisselantes. Une fenêtre aux rideaux à demi tirés, mais qui laissait de l'espace au regard, l'espace nécessaire à observer la rue, et qui permettait le retrait à l'approche des indiscrets ou des inconnus de passage. Une fenêtre favorable à la vigilance et au songe, à certains songes, mais non pas à tous... Une fenêtre où la curiosité trouvait son compte et par où cependant l'évasion devenait facile. De là, on voyait défiler les oisifs, les dévotes, les gens de bureau, quelques écoliers et les ménagères, chacun à son heure — tous les ponctuels ! — tantôt isolés, et tantôt en groupes, mais en petits groupes, par deux ou par trois... De là aussi, on pouvait surveiller l'autre façade. Discrète apparemment cette façade, mais en fait non moins attentive, où chaque fenêtre avait son emploi et sa vie secrète.

De là enfin, en levant la tête et en s'appuyant à la vitre, on pouvait voir, par temps clair, quelquefois un bout de ciel. Pas grand chose, mais deux doigts d'air bleu (le ciel gris, vu d'en-bas, n'étant pas un vrai ciel, mais un plafond). Donc, ça de bleu... Et, la nuit (mais il y fallait une volonté singulière) on découvrait parfois un point brillant.

— Ça doit être une étoile, disait-elle.

C'était, en effet, une étoile. L'hiver, il en arrivait toujours une à peu près vers neuf heures. On l'apercevait, entre deux cheminées de briques, sur le toit

du voisin. Rien qu'à la voir si haut, en l'air, et cet air était glacial, on frissonnait. Personne ne savait son nom, ni même si elle en avait un, et d'ailleurs pourquoi ? Qu'est-ce qu'une étoile surtout en hiver ? C'est un signe de froid, de bise, de neige possible. Voilà tout...

Et prudemment on allumait la lampe.

CHATTE

Il faut voir avec quelle compétence cette chatte prend le soleil... Que d'observations, de recherches, de réflexions patientes, d'essais et de refus, avant de choisir le lieu délicat entre tous, où elle aura non seulement ses aises, mais la juste chaleur qui est nécessaire au plaisir !... Ainsi donc, doctement étudié, conforme aux dispositions du corps et de l'âme, ce lieu convient aussi au temps, à l'heure, à la digestion et à l'exacte somnolence... On n'y dormira pas bêtement, mais on s'y tiendra tout près du sommeil et non loin de la veille... Position calculée avec un art exquis du repos et des jouissances, où l'on a tout loisir de filer un songe agréable et d'entendre encore les voix des bêtes et des hommes qui n'ont pas trouvé le temps de dormir. Ils circulent !... Ont-ils un dessein ? Ce serait miracle... Ils s'agitent pour s'agiter. Si au moins ils pouvaient le faire avec le souci du sommeil des chats... Inutile souhait !... Aussi est-il sage que sommeil de chat, naturellement si intime, si tiède, si fourré, si réfléchi, s'installe, avec précaution — clandestinement — à l'abri de ces mouvements maladroits. De là, un surcroît de démarches où la patte, le flair, le poil, l'œil et l'oreille, dûment électrisés, concourent à l'exploration des refuges inaccessibles.

Ces enquêtes sont délicates et soulèvent des hésitations. Choisir est aussi un plaisir où l'esprit se délecte et qu'on prolonge, parce qu'il oppose des charmes à peine inégaux à plusieurs désirs.

Mais voici que ce choix est fait, ou plutôt admis avec bienveillance... Sera-ce la pointe du toit, une

gouttière, le creux d'une branche, un banc familier ?... Quel qu'il soit, la chatte prudente en tirera avec une attentive économie tout ce qu'il contient de plaisir. Un ventre chaud, une patte qu'on puisse étendre, un nez bien placé dans la brise, des reins tièdes, une oreille facilement orientée au moindre bruit, des vols d'oiseaux qui divertissent, le parfum d'une plante, et de temps en temps quelqu'un qui soupire dans la maison, où sonne une pendule, n'est-ce pas le parfait bonheur ?

Puis au réveil, deux doigts de lait dans une soucoupe parfaitement propre. On s'en lèchera les moustaches et le bout du nez gravement avant d'aller chercher ailleurs d'autres plaisirs, comme le conseille la sagesse.

UN JUGE

Je le sais, et pour l'avoir vu, que pendant les chaleurs d'été, à partir de deux heures, il se faisait descendre au fond de son puits.

Il y trouvait une fraîcheur qu'il disait délicieuse. On suspendait à deux chaînes solides enroulées autour d'un grand treuil, un fauteuil Voltaire. Il y prenait place et posait sur les bras de ce siège agréable une planchette. Sur celle-ci, ses dossiers, un encrier noir, deux chandelles...

Ayant allumé les chandelles, ses deux aides (qu'il appelait « clercs ») se mettaient au treuil, et lentement faisaient descendre le fauteuil à trente pieds. L'eau n'était pas loin, toute fraîche.

En haut, leur travail achevé, les deux « clercs », Justin et Rodolphe, retournaient à leurs tâches obscures. Mais, assise devant le puits, la petite bonne Nicole montait la garde. Pour l'appeler, et ainsi avertir « clercs » et famille, M. Filardin avait dans sa poche un sifflet d'argent et une sonnette. Il emportait

aussi quelquefois un hautbois léger, dont il jouait un air vers cinq heures du soir, moment du jour qu'il estimait singulièrement bucolique...

Mais la plupart du temps, il étudiait ses dossiers à la chandelle et mûrissait, dans la fraîcheur, des sentences qui déconcertaient à la fois les parties adverses... « L'eau m'inspire, disait-il, et l'ombre peut-être plus que l'eau... ».

On le remontait à la nuit, et l'apparition hors du puits du fauteuil, de l'homme et des deux chandelles, était fantastique.

Il disait toujours : « Mes enfants, c'est la Vérité qui sort de ce puits, mais par décence je la cache ». Et il frappait du doigt sur ses dossiers. Après quoi, il soufflait ses deux chandelles et il passait de son fauteuil sur la terre ferme, solennellement.

Nicole lui donnait sa canne. Il tirait l'oreille à Nicole mais avec douceur. Ces rites accomplis, il retraversait son jardin d'un pas grave et il disparaissait dans la maison, en toussotant.

QUI ETAIT-CE ?

Il venait, chaque nuit, poser le pavillon de sa mince trompette contre la vitre. Il soufflait doucement dans l'embouchure, et détachait du métal d'argent un son tendre. On s'étonnait que, d'un tel instrument dont les notes éclatent, s'exhalât un tel son. Mais lui, il avait réservé une bonne goulée d'un air tiède et doux dans sa bouche, pour créer ce son émouvant, et il le goûtait au passage pour en mesurer la chaleur humide avant de le pousser dans la trompette. C'était un air qu'il avait respiré d'abord sur la haie d'aubépine en fleurs du jardinet. Il ne pouvait guère animer qu'une voix sensible à la confidence. Car c'était pour la confidence qu'il se servait de sa trompette, et seulement quand la lune naissante en argen-

tait le pavillon. Il ne jouait pas un air, il livrait un son, un seul son, un son qui variait de longueur ou d'intensité, et même étrangement de timbre. Un son qui durait le temps d'une pensée grave, quand le souffle tenait à quelque créature mentale conçue d'une longue méditation. Un son qui s'enflait d'un élan de l'âme et dont la force faisait trembler l'air contre la vitre, avant de décroître en soupir et de passer de l'appel au chant à mi-voix qui vient du souvenir et qui donne la nostalgie...

Quelquefois, à travers la vitre, on entrevoyait son visage gras. Car il l'était, et cela tout d'abord me causa une déception. Mais comme il jouait les yeux clos, on ne pouvait pas ne pas remarquer ses paupières, et on était ému qu'elles fussent si calmes et si belles.

Dès qu'on allumait la lampe, il se retirait.

Il prenait tout son temps pour détacher la trompette de sa bouche. Il l'essuyait du revers de la main et il la mettait sous son bras. Puis il s'éloignait...

Il s'arrêtait à cent pas de là, sous un peuplier, et soulevait haut la trompette. Il la tendait vers la cime de l'arbre, puis il y envoyait une dernière note. Elle durait... C'était la plus longue de toutes, si longue que parfois il me semble l'entendre encore.

Ne trouble-t-elle pas ce qui reste en moi de mon cœur ?...

Tel était cet homme à trompette. Il s'appelait Oscar.

HENRI BOSCO.

LOUIS EMIE

DIALOGUE DE L'AMOUR INCONCEVABLE

I

— Je veux, puisque tu dors, te donner cette chance
D'être avec moi sans moi ;
Mais, lié par mes yeux à ta seule apparence,
Que suis-je auprès de toi ?

Le songe qui t'étreint de sa fausse lumière
Emmêle entre tes doigts
Les obscurs écheveaux de cette âme étrangère
A celle que je vois.

Si tu rêves de nous, si, sur ta bouche, expire
Ce souffle qui nous tient,
Alors, dans ce sommeil qui fige ton sourire,
Quelle part me revient ?

Je suis seul quand tu dors et que toute ma terre
Perd en toi sa rumeur,
Que ton silence en moi dénonce le mystère
Où ton corps me fait peur.

Ce silence est, au ciel, celui des âmes mortes
Que nous cherchons en nous
Mais son cœur n'est jamais que celui que tu portes,
Pieds nus, sur nos genoux.

II

— Enroulé comme un coquillage
Qui cherche et trouve en lui sa fin,
Ton corps, cette île et ce naufrage,
Epuisé, n'a plus soif ni faim.

Tes bras, tes mains, quelle aventure
Les a dispersés tout autour
De ce qui fut, sur ta figure,
Celle qui leur donna le jour ?

Cette lueur qui tremble toute
Sur ce front que j'ai vu pâlir,
Quel aveu l'a mise en déroute,
Quel regard va l'ensevelir ?

J'interroge en vain le silence
Que nous inventons tous les deux
Dans la sourde et tendre cadence
D'un cœur qui sait ce que je veux.

Sous un ciel qui voudrait se taire
Pour devenir notre séjour,
As-tu découvert l'autre terre
Où l'amour répond à l'amour,

Où cette bouche qui respire
Livre à la mienne un tel secret
Qu'il n'est plus que flamme et délire
Dans la nuit de notre forêt,

Où cette main, sur ma poitrine,
Trace les grands signes de chair
Que tu pressens, que je devine
Dans le langage de l'éclair,

— Où tout ce qui fut et doit être
Nous aura demain confondus
Puisqu'en toi je veux disparaître
Et qu'en moi tu n'es déjà plus.

III

— Il nous faut sans répit dépister ces fantômes,
Ces revenants du demi-jour,
Par nous expatriés de leurs fuyants royaumes,
Ces îles mortes à l'amour.

Il nous faut, haletant, déjouer leur poursuite
Et, sans fin, guetter sous leurs pas
L'ombre de tous ces corps qu'ils avaient mis en fuite
Ou, vivants, jetés dans nos bras.

Nous n'étions donc point seuls pour aimer qui nous aime :
Nous étions sans cesse éconduits
Par la meute jalouse et les chiens qu'elle essaime
Le long de nos obscurs réduits.

Puisqu'il faut être seul pour que l'amour s'attache
A celui qui, seul, le défend,
Je veux abattre en moi, d'un seul grand coup de hache,
La tête du beau revenant.

Car il faut, car je dois, dans cette solitude
Exigeante comme l'amour,
Faire plus blanche en toi la neigeuse altitude
Où j'ai conquis notre séjour.

LOUIS ÉMIÉ.

Bénac, 25-27 Août 1957.

DELPHES

Delphes, forteresse naturelle
de ta Montagne Sacrée,
toit de la fraternité
sous la tempête de la colère.

Toi seule as fleuri
Dans les siècles
parce que tu fus le soleil
qui dissout les ténèbres...

Au pied de ta roche
aujourd'hui nous prions à nouveau
pour le bien-être et la tranquillité
du monde.

Delphes, forteresse inexpugnable de la paix,
la première et la dernière,
le contre-poison de la guerre
maintenant et toujours
Ton aigle libérateur descend
sur nos cœurs inquiets
que l'angoisse déchire.

Les yeux des peuples voient en toi
comme leur unique salut et leur délivrance
parce que les prétendus prophètes
ne peuvent plus tracer
leur route.

LA PRIERE DE L'OISEAU

La prière de l'oiseau
sur le rameau printanier de la paix
est une aube sur nos champs.
Les vents de mort ont fait le silence alentour.
Nulle voix. Je ne respire que les aromes
de la campagne.
La prière du laboureur dans les champs arides
est l'éclair qui brille,
l'aube et la lumière qui se répandent
comme l'eau transparente
où l'on peut se voir et se regarder soi-même.
Un éphèbe qui nage vers le rivage.
Pur est le visage du ciel là-haut.
Les mottes qui sentent bon la terre,
le trèfle et la menthe...
Un tableau avec des oliviers et des vignes;
au-dessus, le vol de l'épervier
et un nuage blanc
au bout du ciel.
La prière de l'eau qui coule dans l'auge
où le merle s'ébroue.

FIVOS DELFIS.

A. DUGUET-HUGUIER

A LA RECHERCHE D'HENRI BOSCO

"L'AMER PLAISIR DE SE QUITTER"

(H. BOSCO)

Henri Bosco est le dépositaire d'un don.

Non pas sur la nature, mais sur l'éveil de ce don, sur ses manifestations, sur la conscience qu'il en a, sur la patiente et prudente culture à laquelle il le soumet, il s'est expliqué souvent, et de la façon la plus formelle, par la voix de ses personnages.

Ce don apparaît au regard objectif comme un sens supplémentaire, une perception plus déliée que dans l'habituelle mesure, et permettant d'atteindre la frange mystérieuse où se situe le passage de la veille au songe, et du visible à l'invisible.

Aux modalités près, c'est le don initial de tout poète authentique. Le vrai poète est un intermédiaire, un terrain de passage, un médium. L'œuvre lui est donnée. Pas en la perfection sans appel du chef-d'œuvre. Mais dans l'essentiel de son exigence, par pans irréfutables dont il faut, dès le rétablissement de l'instrument récepteur dans ses banales dimensions humaines, fixer laborieusement la perspective, assurer les accords et les raccords par les ressources du métier.

Il arrive que l'artiste soit inférieur à ses visions, ne parvienne pas à les discipliner selon un choix, une hiérarchie et un dessein qui en fondent l'unité. Nous n'avons alors que d'éblouissants éclairs poétiques. Chez Henri Bosco, le don de vision et le don d'expression s'équilibrent. On ne conçoit pas une Anthologie poétique d'après-guerre sans trois ou quatre parfaits poèmes des dernières parties du recueil: « Le Roseau et la Source ».

Mais la singularité de l'auteur est qu'il transpose cet état de réceptivité du genre poétique — lequel en vit essentiellement — au genre du roman soumis certes à l'inspiration, mais où la part de l'intelligence constructive est plus importante. Les grands thèmes d' « Hyacinthe » et du « Rameau de la Nuit » se sont imposés à Henri Bosco plus qu'il ne les a choisis.

Que la complicité du terrain joue en pareil cas, qu'une pente d'accueil s'établisse inconsciemment, nous n'en pouvons guère douter. L'état visionnaire n'est pas celui de l'absolue passivité ; il a ses disciplines préalables et ses possibilités d'orientation. « Hyacinthe » est née d'abord du désir d' « Hyacinthe ».

Pour cette raison : à savoir la solidarité du terrain et de l'inspiration, les noms de Rilke et de Gérard de Nerval, souvent cités à propos d'Henri Bosco, semblent appeler des réserves.

L'ordre du songe et l'ordre de la vision n'y sont pas tout à fait les mêmes que chez l'auteur de « Malicroix », et surtout ils sont moins significatifs. Par rapport à Henri Bosco, Gérard de Nerval et Rilke constituent des cas morbides, uniquement recevables du point de vue artistique.

Il n'est rien, au contraire, chez Henri Bosco, qui ne donne sa pleine valeur au témoignage. Celui-ci provient d'un homme solidement enraciné dans le réel : ascendance terrienne, artisanale et marine ; enfance campagnarde, santé, calme, équilibre, amour des choses quotidiennes et des choses rangées, goût de la vie simple.

Interrogé au cours d'une enquête quant à ses rites d'inspiration, Henri Bosco indiquait seulement, au lieu des tasses de café de Balzac ou des cent cigarettes de Pierre Louys, l'impeccable disposition, comme en attitude d'attente, de son matériel d'écrivain.

Ses portraits frappent eux-mêmes par quelque chose d'achevé et d'établi. Sans raidissement ni sécheresse, sans fièvre ni brutalité, un long travail sédimentaire a composé ce visage précis, lumineux et tranquille.

C'est Meyrel, mais c'est aussi Henri Bosco, qui déclare dans « Un Rameau de la Nuit » :

« J'ai la faculté de bien percevoir, et souvent d'infimes détails ; je m'émeus et j'admire ; de rien facilement je ne me blase, même aujourd'hui ; toutefois l'émotion reste, en moi, toujours pondérée, et mon plaisir n'est pas de ravissement ou d'extase, mais plutôt de dilatation progressive de l'être. Le plaisir ne m'exalte pas, il m'épanouit lentement. Je suis raisonnable ».

C'est lui aussi qui a, comme Meyrel, « une mémoire fidèle, le goût de l'étude, une naturelle patience ».

Et « l'ordre pur » de la chambre de Meyrel, à Marseille, cet « ordre apparent et usuel qui prélude aux fantastiques visions de l'Altaïr, nous le savons déjà: c'est l'ordre même de la table de travail d'Henri Bosco: « les papiers rangés en blocs simples, l'ordonnance des livres, toute une hiérarchie de fiches réparties avec le souci d'éviter les longues recherches, les inutiles repentirs de la mémoire ».

Comme Meyrel encore, Henri Bosco semblait destiné à de doctes travaux par sa culture, son esprit de méthode, sa connaissance des langues anciennes. Qu'en dépit de tant de facteurs statiques il ait bifurqué vers l'aventure, et, de toutes, la plus inouïe: l'aventure spirituelle, nous le devons en premier lieu au don surprenant qu'il partage avec ses héros.

Nous le devons peut-être aussi à une ardeur contenue dans l'ordinaire de la vie, et dont il n'est sans doute pas hasardeux d'enregistrer de même l'aveu sous la plume de Meyrel :

« Même dans la monotonie, je mets une sorte d'ardeur, de sourde violence. Quant je règle sur la lenteur la marche de mon temps, quand je borne mes vues, ma volonté n'en reste pas moins chaude, mon esprit vigilant brûle en secret. D'ailleurs, quoique je sois enclin aux occupations calmes, d'esprit très paisible et de mœurs très douces, il m'arrive parfois des colères de sang, au cœur, qui brièvement me bouleversent. Je vis pendant des années dans le cours d'une humeur très égale. Elle émerveille mes amis. Brusquement, un jour, la violence qui dormait, éclate. »

Il confirme et légitime plus loin: « ... je tiens au feu voilé dont je suis le dépositaire clandestin ».

C'est donc ce guide, homme d'étude, mais homme de plein air aussi, pour qui l'unique sport est la marche: son rythme organique, ses haltes, le contact direct qu'elle rend possible avec la réalité et en même temps avec le mystère des choses; c'est ce naturaliste ami des plantes et des oiseaux, des vents et des sources; ce solitaire qui, à l'occasion, a sûrement manié la hache de Balandran et, comme Martial de Mégremut, préparé son repas rustique; c'est ce Provençal épris de lumière qui va nous mener jusqu'aux postes avancés de notre âme et jusqu'aux frontières du monde sensible.

A ne considérer que le trajet, Henri Bosco semblerait relever d'une tradition: celle de Bergson et de Freud, et porter de l'eau à certains courants de notre époque, en particulier à la littérature née — et souvent mort-née ! — des récentes explorations du subconscient. Et comme nul n'échappe à son temps, même s'il l'ignore ou le récuse, Henri Bosco tient sans doute à Bergson et à Freud, autant qu'un poète-romancier puisse se rapprocher de doctrinaires. Mais il n'y tient le plus souvent qu'à la faveur de malentendus.

Qui plus est : de malentendus à la seconde puissance. Bergson et Freud désavoueraient souvent l'aspect qu'a pris leur pensée vulgarisée. Mais alors même que nous ne prendrions pas « l'homme avec sa légende », Bergson ruinant la notion de désordre vise-t-il vraiment cette intuition fille de l'unité familière à Henri Bosco ?

L'œuvre d'Henri Bosco traverse à contre-courant le débordement littéraire d'un siècle qui a donné son consentement à la destruction. Les ténèbres n'en sont pas exclues, mais données comme telles, sous leur propre nom, ce qui est déjà, dans l'ordre de la lumière, une victoire et une construction.

« L'Ane Culotte », « Hyacinthe » et « Le Jardin d'Hyacinthe » baignent dans un mystère étoilé de signes. Henri Bosco y tâtonne encore, cependant, vers une formule qui lui sera bien personnelle, et qui trouvera dans « Malicroix » sa plus parfaite application : évoquer l'invisible par le visible, le dedans par le dehors, l'âme, ses tribulations et son éducation par les accidents des apparences.

Pour l'auteur du « Mas Théotime », les objets les plus usuels sont doués d'une sur-réalité dont, à certaines heures de plus grande lucidité, nous devenons conscients. C'est d'ailleurs aussi l'idée de Claudel : nous vivons parmi les signes. Il n'est pierre ni arbre qui ne « veuille » nous dire quelque chose, nous délivrer un message.

Aussi la participation des choses : éléments, lieux, maisons, jardins, meubles, aliments, outils, à l'aventure intérieure, sera-t-elle constante dans les œuvres d'Henri Bosco.

Toutefois la raison, « reine constitutionnelle », ne peut rien capter de tels messages. Il lui faudra donc céder la place à la perception spirituelle directe dont nous verrons le fonctionnement chez le Martial de « Malicroix », ou le Méjan du « Jardin d'Hyacinthe », ou le Meyrel du « Rameau de la Nuit ».

Perception qui s'exercera le plus souvent à travers des états intermédiaires allant du rêve éveillé à la vision pure.

« J'entrai alors, nous dira le héros d' « Hyacinthe », dans ce demi-sommeil familier, et pourtant étrange, où je sais que je veille encore, mais où je ne discerne plus si le monde qui m'apparaît est ou n'est pas un rêve. Tantôt je crois qu'il me visite, et tantôt j'ai le sentiment que je l'invente. Dans cet état crépusculaire, j'entre en rapports avec les mêmes apparences que m'offre la veille, mais elles semblent se montrer un peu en deçà d'elles-mêmes, juste sur le bord de leur propre réalité. »

De même Méjan de Mégremut, dans le jardin nocturne où préludent la danse d'Hyacinthe et l'apparition du serpent, se détache de la vie sensible, s'ouvre lentement à l'univers libre du songe :

« Depuis un temps indéfini, une mystérieuse impression me troublait d'une vie souterraine; et ce trouble, touchant mes puissances mentales déliées, déjà des visions instables se détachaient de mes profondeurs, à travers la somnolence. Etranges formes, issues du non-être, mouvements sinueux de la matière à ombre, transferts de pensées en visages et de visages en sentiments purs, une immense circulation de ces émotions anonymes animait tous les invisibles épandus sous la terre aux fentes tièdes, où les bêtes, les eaux cachées et les racines, attirées dans l'air chaud et le rayonnement des astres, cherchaient une issue pour monter à la surface de la douce vie planétaire. »

Toutes les catégories de rêves s'inscrivent dans les œuvres d'Henri Bosco, depuis le classique rêve de Noël d'Antonin, avec son train d'anges, jusqu'au rêve éveillé de Constantin Gloriot dans la haute nuit lunaire, en passant par les rêves disciplinés des Mégremut, le rêve chronique de Pascal Dérivat, les rêves évanescents de tant de pages d'« Hyacinthe » et ceux des convalescences dans « Le Jardin » et dans « Malicroix ». Sans oublier les soixante ans de rêves de Sylvius, rêves de voyage vers un pays qu'il crovait si loin, et qui était le pays de son âme, révélé un soir dans une écurie de presbytère, derrière la toile peinte d'un théâtre de marionnettes.

C'est la plupart du temps dans le halo des états incertains entre la veille et le rêve, pour la description desquels l'écrivain fait penser à un peintre paysagiste précis et subtil, que s'avancent les premières plages de l'invisible :

« Bientôt, il me sembla que je recevais des appels encore légers d'un être lointain et sans nom, réminiscences, transmissions mentales, aubes en train d'éclore aux confins d'une obscure mémoire. Il ne me souvenait de rien encore que déjà la clarté du souvenir colorait les contours de l'âme, et parfois, du dehors, des poussées lentes ployaient les parois flexibles du sommeil. »

Les manifestations de cette seconde vue sur laquelle Henri Bosco porte témoignage ; l'exercice, à l'endroit de celle-ci, d'une longue vigilance, l'ont mis en mesure d'en déterminer en quelque sorte la tonalité, d'en décomposer les temps, de cerner enfin l'inexprimable par des approches de plus en plus ténues et hardies qui, sans aller jusqu'à l'atteinte, l'évoquent.

Dans cet état psychique, aussi différent de la veille que du sommeil, et qui prélude par un accroissement inhabituel

de lucidité, une imagination plus vive, une mémoire plus nette, une intelligence plus active, « l'homme de la Commanderie devient le lieu d'asile de la mémoire enfantine d'Hyacinthe, mémoire dont les sortilèges de Cyprien avaient dépossédé la petite fille. Mémoire bien différente de sa propre mémoire d'homme mûr, aux souvenirs hiérarchisés, et qui, intacte et comme flottante, traverse sa pensée rendue par la fièvre « perméable aux passages des songes ».

De même, le narrateur d' « Hyacinthe » assume la jeunesse de Constantin Gloriot, dans l'abolition de sa mémoire véritable :

« J'y retrouvais les seules plantes que j'étais né pour voir fleurir, la montagne attendue et l'enfant que j'avais désirée, sans doute, dans mes jeux, et que jamais je n'avais vue. »

Le cas de Meyrel dans « Un Rameau de la Nuit » est plus hallucinant encore puisqu'il paraît s'offrir comme celui d'un vivant habité par un mort (I). Ou plutôt de l'âme d'un mort cohabitant chez un vivant avec la sienne propre, l'amenant à vivre au séjour terrestre du passé de ce mort, à aimer la femme que, sans doute, aima celui-ci, à en être aimé, mais d'un amour effroyable et ambigu né de sa secrète et funèbre identité.

Déjà dans « Malicroix », et plus valablement si l'on se réfère à ce que nous appelons la vie réelle, l'âme du grand-oncle Cornélius cherchait son repos en l'âme de Martial de Mégremut, et lui imposait l'acte expiatoire qu'il n'avait pu lui-même accomplir.

« De cette mémoire inconnue, présente en moi, on eût dit que ces souvenirs détachés d'une vie défunte, fussent en quête d'une autre mémoire, celle d'un vivant, pour s'y abriter. Ils pénétraient la mienne avec aisance ; et, fait étrange, j'en reconnaissais les contours, les couleurs et les sonorités que je n'avais cependant jamais recueillis en ma vie mortelle. »

Henri Bosco signalait aussi, près du Pascal du « Mas Théotime », l'enveloppement de la mémoire héréditaire, « les puissances des vies antérieures d'où le moindre désir, le moindre appel de notre bouche, dégage ces figures voilées qui viennent se ranger silencieusement autour de nous ».

Ainsi, sous l'affabulation romanesque qui suscite, excite et retient l'intérêt — il y a en elle, dans « Un Rameau de la Nuit », par exemple, avec son jardin d'enchantement, ses vasques, son autel aux nymphes, ses charmilles, ses terrasses et ses clairs de lune, son coffre secret, ses volières, ses formes blanches dans la nuit, ses rendez-vous passionnés,

un certain côté conte de fées — son œuvre prend l'aspect d'une longue méditation où, par les signes et les symboles, l'auteur tente de projeter quelque lumière sur le plus grand de tous les mystères : celui que nous sommes à nous-mêmes (II).

Rétrospections et divinations sont agrégées à la vie quotidienne avec un art et une puissance de suggestion que nous ne trouvons chez aucun autre écrivain pourvu des mêmes desseins. Le chapitre de l'Altaïr, du « Rameau de la Nuit », nous offre même une vision pure d'une splendeur et d'une poésie inoubliables : celle du corps de la petite Marie-Josépha de Jésus immergée au large des Maldives par 4.000 mètres de fond et descendant, tout blanc dans son linceul de toile, les jambes liées, « un boulet de fer à ses pieds morts », sa nappe de cheveux dressée et ondulante au-dessus de sa tête, vers la phosphorescence des abîmes.

Nous sommes loin des jeux d'esprit de « Lampédouze » et d' « Irénée », et même du « Trestoulas » où, maître de son style, Henri Bosco n'était encore qu'un extraordinaire conteur. Il a définitivement choisi la voie difficile : celle qui veut une marge de solitude, la discipline, l'humilité, l'honnêteté, et même un indéniable ascétisme intellectuel. Son expérience, sans le talent qui l'accompagne, ne donnerait qu'un témoignage de plus au spiritualisme. Son talent transfigure son expérience, et telles en sont les ressources qu'on peut dès maintenant désigner l'auteur de « Malicroix », dans la littérature contemporaine, comme un cas unique de grand inspiré.

On a souvent fait grief à Henri Bosco des libertés qu'il prend avec ses personnages : caprices de leurs surgissements et de leurs disparitions en cours d'œuvre, liberté dont ils usent eux-mêmes avec les choses, apparente gratuité des événements qui les favorisent ou les accablent (III).

Henri Bosco l'a déclaré catégoriquement (a) : « Ailleurs est l'intérêt ».

Naturellement, il nous est loisible de chercher l'intérêt dans la trame romanesque du livre, ou dans ces belles pièces détachées sur le rêve, le fleuve, la tempête, la neige, le vent, le silence, chants d'un poète tout prêts pour l'anthologie.

Mais, si étrangers que nous puissions être à la formation de sa pensée, il ne nous est pas possible de ne pas tenir compte des intentions d'un auteur, surtout quand elles sont nettement exprimées. Et d'autant plus qu'il suffit, pour être au fait, de trouver la première clef. (Or elle est cachée, à la mode paysanne, sous une des pierres de l'entrée — et elle ouvre toutes les portes).

Le don et l'aventure d'Henri Bosco — il faut renoncer à tirer un adjectif de son nom — ne nous semblent tellement singuliers, et son œuvre si hermétique, que parce que notre

(a) Lettre à Jean Lambert.

temps s'éloigne de notions familières à d'autres époques. Nous avons poussé l'analyse jusqu'à l'émiettement, et la spécialisation nous dissimule les grandes lois. Nous vivons peut-être obscurément sur la connaissance de la triple nature de l'homme, mais nous perdons de vue son unité.

L'originalité d'Henri Bosco est d'abord d'avoir fait une matière romanesque de ce qui, avant lui, est resté de l'ordre de la spéculation. On a toujours, certes, symbolisé l'amour, la jalousie, le dédain, la colère, la peur, et Mæterlinck a symbolisé encore la solitude de l'âme humaine. Mais il lui appartenait de revêtir de la séduction des formes les plus impondérables appréhensions : transferts d'âmes, par exemple, ou plongées dans la mémoire des autres, et même dans ce que le poète irlandais George Russel appelle « la mémoire de la terre », masse inactive et flottante de tous les souvenirs individuels, et dont une mémoire vivante, accordée et branchée selon la longueur d'onde appropriée, pourrait capter les révélations.

L'originalité d'Henri Bosco est encore et surtout d'avoir, l'éprouvant d'abord en lui-même, rétabli le contact avec ce fond commun où l'humanisme chrétien rejoint la sagesse grecque.

Car, ne nous y trompons pas : dans son œuvre s'expriment à la fois une métaphysique, une éthique et une esthétique. Le miracle est qu'elles n'empruntent pas de pesant vocabulaire, qu'elles ne soient pas démonstratives, qu'elles aient toujours partie liée avec les gestes de la nourriture, du travail, de la tendresse et du repos.

Mais lorsqu'Henri Bosco précise, dans sa lettre à Jean Lambert : « J'éprouve Dieu. /. Je suis doué de thambos. Je n'invente pas : ce sentiment de la présence, les Grecs l'ont eu », il n'est pas possible de douter que Martial de Mégremut n'ait, lui aussi, dans « Malicroix », le sentiment de « la présence » (IV).

Et si Martial de Mégremut conquiert à travers l'attente, la solitude, le silence, le dénuement et les épreuves, ses éperons de chevalier, s'il justifie ses trois gouttes de sang Malicroix, il faut bien entendre que l'ascension d'une âme importe à Henri Bosco, qu'elle fait le fond de sa recherche, et qu'il ne sépare pas, de la discipline qu'exige cette recherche, la contrainte salutaire à l'art. (De même que, pour Henri Bosco, il n'y a, en fait, qu'un seul art, il n'y a aussi qu'une seule loi).

Ainsi voyons-nous restaurée dans la littérature actuelle cette notion de volonté démonétisée par les écrivains « sans pente » du dernier demi-siècle. Et il est curieux que George Russel, dont l'expérience spirituelle rappelle parfois celle

d'Henri Bosco, ait pu, tout en ignorant celui-ci, écrire comme s'il le visait :

« C'est parce qu'il est difficile de cultiver la volonté que l'on trouve, dans les livres, d'interminables analyses de la passion et de la pensée, alors que l'on trouve rarement un seul auteur nous donnant l'impression d'avoir senti en son cœur les puissances s'agiter et jaillir comme dans le cerveau les pensées qui s'y pressent. »

Pas plus qu'il ne fait mystère de son aptitude à « éprouver Dieu », Henri Bosco ne cache le sentiment qu'il a de la magie des choses et de la troublante vertu des nombres.

Rappelons-nous le chandelier à sept branches et les sept huttes de Balandran dans « Malicroix », les sept pierres du foyer de Cyprien, les sept cyprès de l'église des Amélières dans « Sylvius » ; l'étoile, à six branches dans « Hyacinthe », à sept dans le « Jardin » ; les six chandeliers d'argent : trois à droite, trois à gauche, disposés en étoile dans la grande salle inhabitée de Silvacane. Et rappelons-nous aussi les sept Dévas de l'Inde, les sept grands Anges de la Chaldée, les sept Archanges de l'Apocalypse chrétienne, la Triade Pythagoricienne et la Décade sacrée.

Et comme la vertu du nombre a pour corollaire celle de la forme, comme toute forme « appelle » : la lumière son égal poids d'ombre et le formel l'informel, Henri Bosco, dans le creuset de la phrase, éprouve longuement l'alchimie des mots jusqu'au sourd choc incantatoire. « Nous sommes, dit-il, dans un monde magnétique ».

La sagesse antique ne l'ignorait pas, qui tenait la science des nombres pour celle des forces vivantes. Et si nous en avons maintenu le nom, la « mathématique » n'est plus maintenant qu'une science dépouillée de son âme par l'esprit rationaliste.

Ainsi les lentes figures, les étranges épiphanies et le climat de drame des maîtres livres d'Henri Bosco nous rappellent que tout se tient, que nous vivons parmi les correspondances et les symboles ; que l'étoile pendue au cou de l'âne et la rose fendue comme un cœur par une croix ne sont pas des délégations du hasard, mais les urgences de l'heure, que le monde moral a ses lois, aussi rigoureuses que celles du monde intellectuel et du monde physique, et que la sagesse est pour l'homme de les distinguer et de faire alliance avec elles.

Si l'atmosphère de cette haute quête n'est pas la sérénité, cela tient d'abord à ce qu'Henri Bosco reste en dépit de tout un Méditerranéen, c'est-à-dire un tragique.

Cela tient aussi à ce que son œuvre actuelle, inquiète et douloureuse, est un journal de marche. « Hyacinthe », « Malicroix », « Le Mas Théotime », « Un Rameau de la Nuit », sont sur le plan de l'expérience humaine, et, pour reprendre le mot de « Malicroix », Antonin, Pascal Dérivat, Méjan, Martial de Mégremut, Meyrel, sont « des noms de cette terre ».

NOTES D'HENRI BOSCO

NOTE I

Cette prise de possession d'une âme par une autre âme, c'est nous-mêmes qui l'accomplissons sur nous-mêmes.

L'inconnu qui sommeille en nous s'éveille, et il suffit d'un incident favorable pour qu'il essaye de nous écarter, pour qu'il prenne notre place.

Comme il ne nous ressemble pas, il est l'autre — mais l'autre, c'est nous.

Le drame provient de ce que nous ne nous reconnaissons pas tout d'abord en lui.

Cette méconnaissance brise notre unité. Nous allons dès lors à notre perte.

Si le mot *diable* veut bien dire : *Séparation,* là agit donc la Puissance séparatrice qui nous divise de nous-même, c'est-à-dire qui nous met en état de lucidité absolue — redoutable position du dédoublement intérieur qui dessèche et tue l'âme. On se voit. Vivre, ce n'est pas se voir. C'est adhérer au monde, faire bloc avec soi.

H. B.

NOTE II

Les thèmes de l'*absence,* de la *solitude,* du *silence,* le sens de l'*ailleurs,* ont, ici, leur nécessité.

— Ils créent des marges, un recul, une oisiveté intérieure, qui permettent à l'inaudible, à l'invisible, à l'ineffable, de se faire entendre ou voir. Mais ce sont là des effets en somme faciles. Car tous ces thèmes, en fait, peuvent se ramener à un seul, à celui de la solitude.

Mais être seul, c'est nous mettre dans la position la plus apte à nous faire entendre, nous, à nous-même. Danger grave. Il faut

donc obtenir de soi le silence, d'abord. Ensuite s'éloigner de soi, se créer sa propre absence, et ne pas la regretter. Perdre ainsi le sens de l'*ailleurs*.

Devenir donc insitué.

Alors peut-être aura-t-on la communication d'une autre présence de nous à nous-même.

Laquelle ?

H. B.

NOTE III

Qui regarde la vie attentivement s'aperçoit assez vite que les événements y naissent avec une liberté tellement naturelle qu'on ne s'en aperçoit pas.

Le fait de l'accident, par exemple, n'introduit-il pas le caprice dans le déroulement des actes ?

Savons-nous pourquoi tel passant inconnu est là ?

Tout semble accidentel à l'homme.

Cela ne veut pas dire que tout le soit. Mais tout paraît l'être.

H. B.

NOTE IV

Croire en Dieu, ce n'est pas affirmer (en donnant des raisons) : « Je pense que Dieu existe ».

C'est éprouver la présence de Dieu.

Une présence ne se définit pas par une énumération des attributs du présent.

Car, en fait, une présence ne se définit pas.

Elle se manifeste en tant que présence-en-soi — par définition indéfinissable (si j'ose dire).

Quand on est en présence de quelqu'un, ce n'est pas en touchant son corps qu'on connaît qu'il est là — cela ne saurait suffire en aucun cas.

C'est tout simplement parce qu'il est là.

Il n'y a pas de fait plus extraordinaire que le fait d'être là, que quelqu'un soit là.

Et de plus invérifiable.

Mais quand ce quelqu'un est authentiquement là, il n'y a pas de fait plus vrai.

H. B.

HENRI BOSCO EN SON TEMPS

Les œuvres majeures d'Henri Bosco sont contemporaines d'un monde apocalyptique et d'une littérature de désespoir.

« Hyacinthe » paraît en 1941, « Le Mas Théotime » en 1945, « Le Jardin d'Hyacinthe » en 1946, « Malicroix » en 1948, « Sylvius » et le « Rameau de la Nuit » respectivement en 1949 et 1950, et, en 1952, « Antonin ».

Entre ces dates extrêmes, l'inquiétude de Malraux, le pessimisme stoïque d'Albert Camus, l'amertume d'Anouilh, l'étouffante ténèbre de Sartre occupent le livre et la scène.

Sur celle du monde : les bûchers collectifs, les fléaux antiques ressuscités dans une folle démesure ; l'espace nié par la vitesse. Et chez l'homme du demi-siècle : quelque chose de tendu, de sombre et de refusé.

Cependant, la grande aventure d' « Hyacinthe » est le rapt de la lampe de la Geneste. Martial n'est menacé que par Me Dromiols et ses bouviers, et Meyrel par ses fantômes intérieurs. Sylvius court la campagne en quête de légumes secs. Pascal laboure, sème et moissonne. Et des servantes silencieuses font reluire des armoires pleines de beau linge qui sent l'iris.

Un monde a pu s'abîmer dans le fer et le feu, un autre monde a pu surgir sans précipiter ni retarder ni marquer même le lent mûrissement d'une œuvre tournée vers « un soleil secret ».

Œuvre intemporelle :

« O mon âme plus villageoise
Qu'un rameau d'amandier en fleurs,
Tu n'es pas de ce temps »,

chantent les « Odes » dans « Le Roseau et la Source » (I).

Œuvre insolite, sans commune mesure avec la littérature d'obsédés jaillie d'une époque de catastrophes grégaires et de déluges spirituels. Lente au siècle de l'instantanéité. Silencieuse devant la marée montante du bruit. Difficile et profonde dans l'abandon général à la facilité. Pastorale et contemplative parmi les villes-usines et leur peuple de robots. Sensible au mystère et soucieuse de hiérarchie dans l'ordre

anonyme, indifférent et précis qui s'élabore autour de nous. En somme étrangère à son temps, et née de sa propre exigence.

Une œuvre aussi singulière est un système fermé, soumis à des lois autonomes.

Chez la plupart des écrivains, un livre mène à un autre, soit par voie de conséquence, soit par voie d'alternance. Tels « Les Thibault » ou « Les Hommes de Bonne Volonté » pour le premier cas, et les livres de Montherlant pour le second.

Il en va tout autrement chez Henri Bosco. Certains thèmes, certains personnages, reparaissent obstinément d'ouvrage en ouvrage, cernés à des états différents de densité, de présence et d'efficacité.

Il est possible qu'Henri Bosco s'en détache dans ses livres futurs, mais jusqu'ici le visage d'Hyacinthe, par exemple, auquel préludait celui de la Cherli dans « Le Trestoulas », et peut-être celui de Marie-Claire dans « Le Sanglier », domine nettement l'œuvre achevée. Même dans « Le Mas », où Geneviève en est, en quelque sorte, l'épreuve négative. Même dans « Malicroix » où l'énigmatique Anne-Madeleine la rappelle par ses apparitions, sa vie mystérieuse et son élémentaire pureté. Même dans « Un Rameau de la Nuit » où Clotilde, malgré l'atmosphère trouble et passionnée du livre, n'arrive pas à prendre un vrai relief sensuel et participe encore de la vision. Et même dans « Le Roseau et la Source » où, plusieurs fois, « d'Hyacinthe ici l'ombre passe ».

Il semble qu'Henri Bosco ne soit pas encore délivré de l'ébranlement fondamental qui, devant le petit Constantin de « L'Ane Culotte », plaça le visage et les cheveux roux de l'orpheline Hyacinthe. (« J'ai compris qu'elle allait me hanter toute ma vie et qu'on n'atteint jamais une figure qui vous hante », confesse-t-il par la voix de l'homme de la Commanderie).

Pour cette raison, au lieu du développement linéaire qui est de règle pour nombre d'écrivains, l'œuvre d'Henri Bosco nous offre le cas d'un développement concentrique, du dedans au dehors, selon la loi de l'œuf et selon la loi du fruit. Et le cœur à la fois obscur et rayonnant de la longue suite d'ouvrages postérieure au « Quartier de Sagesse », sera l'errante figure qu'attire la lampe de la Geneste, et dont nous trouverons le vrai nom dans les feuillets de la chambre de Constantin datés du jour de la Pentecôte :

« *Mais l'invisible Amour bat la campagne* ».

Ainsi, forme et substance, nous avons affaire à une construction originale, à une véritable création. Si close et si hermétique qu'elle puisse parfois paraître, elle n'est ni

hautaine, ni aristocratique. Elle ne comporte pas de tours d'ivoire. Elle vole à ras de terre, sans quitter le feu, la table, le pain quotidien, le regard d'un chien, une robe de petite fille, le monde le plus familier qui devient pourtant par un imperceptible décalage, celui du plus grand dépaysement.

Moins gratuite que « Le Grand Meaulnes », plus intentionnelle, plus profonde, aussi chaste et peut-être encore plus pudique, toute refermée qu'elle est sur un double mouvement contradictoire de retrait et d'oblation, cette œuvre semble vouée à une audience restreinte.

Sans thèse, sans idées, sans psychologie que sommaire, elle n'est pas « intelligente », au sens brillant qu'a pris le mot. Sobre et austère la plupart du temps, son lyrisme n'a pas les grands coups d'éclat à la Giono : elle requiert l'attention, et qu'on prenne en l'abordant, non pas vis-à-vis d'elle, mais vis-à-vis de soi, ses distances. Pourtant, le plus singulier dans son cas n'est pas sa singularité même. Il est d'abord que, par un étrange retournement, tout ce qui semble devoir porter préjudice à l'œuvre, intellectuellement, concourt, par ailleurs, à son originalité, lui confère présence, efficience et durée. (Ainsi n'existons-nous qu'en fonction de nos « manques »).

Il tient encore au fait — ceci découlant de cela — que, sans jamais le flatter ni le braver, Henri Bosco a conquis un public vaste et divers.

Quelle nourriture y trouve ce public ? Où est la vertu positive d'une œuvre que nous n'avons guère fait que circonscrire négativement ? Comment, à l'écart de toute parade littéraire, cet écrivain s'est-il fait entendre au point que son « silence » couvre, pour tant d'êtres, la voix du siècle ?

Bien entendu, il nous faut compter d'abord avec l'attrait de son génie inventif.

Réduits aux faits, « Le Mas Théotime », et même « Malicroix », et davantage encore « Le Sanglier » et « Le Trestoulas » tiennent du roman policier et du roman d'aventures. Ils comportent, certes, une grosse part d'arbitraire : le « Trestoulas » tourne court, et qui est le « Sanglier » ? « Le Mas Théotime » est plus respectueux des règles du genre, plus explicite. Il est peut-être aussi, de tous les ouvrages d'Henri Bosco, le plus « raisonnable ».

Ainsi toute une classe de lecteurs que l'ésotérisme de l'auteur d' « Hyacinthe » déconcerterait, et même rebuterait, peut se satisfaire de récits où l'imagination, le don de vie, l'art du conteur et la grâce poétique, se conjuguent habilement.

Nous sommes libres de considérer « Malicroix » comme une histoire de testament compliqué de clauses bizarres, et

dont un clan frauduleux cherche à provoquer l'invalidité. Nous sommes libres aussi, sur ce plan, d'y prendre plaisir. La force des mythes vient de ce qu'ils se suffisent à eux-mêmes.

Nous verrons par ailleurs certains livres d'Henri Bosco: « L'Ane Culotte » et « L'Enfant et la Rivière » prendre place dans les collections enfantines, et son public s'élargir d'autant. Le monde de jardins et de bois, de vieilles gens et de vieilles maisons, de fleurs et de bêtes auquel il le fait accéder, est à l'échelle de l'enfant. Celui-ci, pour le reste, s'accommode du mystère. « La Petite Sirène » et « Le Petit Prince » sont aussi des contes à son usage. Il faut toutefois avoir beaucoup vécu pour découvrir sous leur fraîcheur et sous celle de « L'Ane Culotte » des vérités vieilles comme le monde.

On a aussi attaché d'office à Henri Bosco un public particulier — mais on l'a ainsi restreint lui-même — en le désignant comme un écrivain régionaliste. La Provence est son fief, comme celui de Paul Arène et de Giono, un partage proportionnel s'établissant entre eux selon les lieux d'enracinement.

Et la Provence, certes: celle de la vallée du Rhône et du Lubéron, est bien la matrice du talent d'Henri Bosco. Mais ce qu'elle lui a donné, Henri Bosco le lui a bien rendu ! La Provence du « Trestoulas », celle de « L'Ane Culotte » ou du « Rameau de la Nuit », n'est pas exactement celle du touriste, ou de l'habitant d'Apt ou de Sivergues. Elle s'est réfractée à travers un tempérament. L'itinéraire provençal d'Henri Bosco double sa géographie intérieure. (Voit-on que les pages marocaines aient renouvelé sa vision, son univers, son art de vivre ? Au jardin des Oudaïas, dans les gorges du Dadès comme au cœur du Lubéron, il se retrouve toujours, en fin de compte, devant lui-même...).

Faut-il ajouter à ces divers publics celui qui lui vient d'une nostalgie ?

Intemporelle quant au fond, son œuvre se situe, pour le décor et les mœurs, vers la fin du XIX^e^ siècle, qui correspond au temps de l'enfance d'Henri Bosco. Ce temps l'a nourri, encadré, marqué. Il a fourni à ses livres leurs maisons, leurs calèches, leurs diligences, leurs notaires, les bonnets-à-vol et les robes de mousseline de leurs jeunes filles, leurs herbiers, leur lenteur et leur stabilité.

Temps révolu, aussi loin de nous que la société du XVIII^e^ siècle, et même les ruelles des Précieuses et les Cours d'Amour, mais auquel nous touchons encore par une ou deux générations survivantes, quelques livres de la Bibliothèque Morale de la Jeunesse, de vieux meubles, des glaces, des aquarelles, des éventails, des carnets de bal, des bouquets fanés.

Temps qui a beau jeu de nous apparaître comme le « bon temps » et dont nous faisons le pèlerinage au long de « M. Carre-Benoît à la Campagne », du « Mas Théotime », de « Sylvius », des chapitres de « Malicroix » concernant les Mégremut, et de tant de pages que pourraient illustrer les photographies jaunies de nos albums de famille.

Mais plus qu'au décor d'un passé dont nous restons jaloux, notre nostalgie s'adresse à l'image de l'homme auquel ce passé sert de toile de fond.

C'est ici le lieu, non seulement des raisons de la position en porte-à-faux d'Henri Bosco par rapport au siècle, mais aussi du schisme qui détache à présent cet homme traditionnel de l'art, de la science, de la vie même, pour le placer en quelque sorte, devant son œuvre et son destin, en étranger.

Il y a une vérité organique. Elle vaut pour l'homme de la Renaissance comme pour l'homme moderne, comme pour l'homme des futurs millénaires — s'ils doivent venir. Notre capacité circulatoire est invariable, le nombre de nos pulsations est à écart constant.

Sur cette base organique et biologique se sont établis une fois pour toutes, d'abord un équilibre et, partant de cet équilibre, un système de rapports entre l'homme et l'univers. Rapports qui gouvernent mystérieusement, pour une part non mesurable, le monde physique comme le monde moral, la politique comme l'histoire, l'architecture comme la danse, et la musique comme la peinture.

Au cours d'un fort troublant article (*a*) sur la musique moderne, Wilhem Fürtwängler note que la tonalité agit sur nous « comme une loi physique que sanctionne la sensibilité humaine ».

La répugnance du grand public pour la musique atonale ne serait donc pas imputable à la routine et à l'ignorance, comme le soutiennent ses tenants, mais au recul d'un instinct frustré.

Nous trouvons des vues parallèles concernant la peinture dans l'importante et profonde étude consacrée à l'échec de l'art moderne par le sculpteur Henri Charlier (*b*).

« Vouloir se libérer de la nature des choses, dit-il, à propos de l'art abstrait, est une corruption de l'esprit. »

Car la même cause : déshumanisation de l'art, entraîne, en peinture et en musique, les mêmes effets : développement appendiculaire dans un sens à la fois plus libre et plus limité,

---

(a) « Table Ronde » d'Avril 1953 (N° 64).

(b) « Le Martyre de l'Art », par Henri Charlier (Nouvelles Editions Latines).

et dont la liberté se solde, en fin de compte, par une carence vitale.

Si l'on veut bien prendre garde que le langage même s'éloigne de plus en plus de son objet, que sa vertu d'information faiblit, on pourra penser que le phénomène est général, que l'homme tout entier est mis en état de siège.

Or l'humanisme d'Henri Bosco regarde vers la conception anthropocentrique du monde sur laquelle nous avons vécu : d'abord en droit jusqu'à la ruine du système de Ptolémée, ensuite par force acquise jusqu'à l'âge atomique.

Martial de Mégremut est plus proche du novice de l'école pythagoricienne ou du chevalier chrétien à sa veillée d'armes que de l'homme représentatif d'aujourd'hui : le technicien, maître bientôt de remodeler la créature, et même d'en détruire l'espèce et l'habitat.

Car si, dans l'ordre nouveau du technicien, l'être, s'agrégeant en blocs, tend vers la matière, nous sommes, avec Henri Bosco, sur un plan où la matière tend vers l'être.

Isolé dans son île, condamné à la solitude, aux tâches simples, et à la compagnie de l'unique serviteur Balandran, Martial voit celui-ci, rien qu'en les touchant, appeler les choses à l'existence. « ...tout ce que j'avais regardé jusqu'alors, mais sans le voir, me devenait visible, et même ce que j'avais vu ; et en effet je n'avais vu que des signes utiles là où Balandran saisissait la faïence écaillée de l'assiette, le grès grenu du pot, l'étain courbe d'un gobelet. Ses doigts leur donnaient l'existence ».

Bien plus : ayant ainsi, et pour Martial de Mégremut, appelé les choses à l'existence, Balandran va lui faire, par surcroît, le don de leur amitié.

« Car les choses ont une amitié. Celle de Balandran m'étant venue, tout ce qui aimait Balandran dans la maison s'était mis à m'aimer aussi, et tout à coup — je l'avais vu — quelques formes nouvelles de la vie, par simple amour, étaient sorties de l'inexistence, et déjà leur présence m'obsédait. »

On le voit : ce n'est pas là le terrain d'élection des grandes démarches intellectuelles. Henri Bosco le précise intentionnellement : Martial ne trouvera pas un livre à la Redousse. Ce qu'il lui faut découvrir est d'un autre ordre et doit lui venir par d'autres voies.

De quel secours, en son dénuement, lui pourrait être cette intelligence qui a lâché le support de la réalité fondamentale de l'homme pour tourner à vide, cette intelligence devenue folle ?

Celle-ci, à l'état rudimentaire de calculs, intrigues et combinaisons, Henri Bosco nous l'avait montrée à l'œuvre dans « M. Carre-Benoît à la Campagne ». Elle faisait échec à la candeur d'Hermeline, à la pureté de Tavelot, à la science humaine de Mᵉ Raton. Elle industrialisait les Aversols, elle tuait le peuplier Thimoléon, âme de la petite communauté.

Où est sa victoire ?

L'usine brûle, la sacrilège Léontine est paralysée, Carre-Benoît reste rivé à son fauteuil d'infirme, les malins sont ruinés, et l'on va planter au-dessus de la tombe de Mᵉ Raton un autre peuplier Thimoléon : « Ce qui est extérieur à l'homme arrive, passe, disparaît vite. » (« La figure de ce monde passe », disait déjà Saint Paul).

La littérature de ce temps est plus intellectuelle que sensible, et qu'elle accorde tant aux passions ne l'aère ni ne la rafraîchit. L'homme qu'elle nous propose, coupé de rapports transcendants, réduit au dialogue de sa raison et de ses sens, devient un champ clos aux funèbres victoires. Un des plus beaux livres de notre époque : « La Peste », débouche sur un actif désespoir.

Henri Bosco, romancier irrationnel, tâtonnant vers les illuminations passagères du mystère des choses, ne pouvait, nous montrant l'homme, éluder le ressort de la passion, ni ruser avec les ruses de celle-ci. « Le Mas Théotime » nous offre l'amour de Pascal pour Geneviève, « Un Rameau de la Nuit » celui de Meyrel pour Clotilde. Mais quels qu'en soient la violence et les ravages, on brûle ici à l'air libre, entre « la pesanteur et la grâce ». Geneviève et Clotilde n'étant d'ailleurs pas les éléments, mais les instruments de la pesanteur. Et la grâce se rappelant à nous sans formulaire précis, et même, si l'on veut, sans intention évidente, par les Signes.

Henri Bosco, cependant, ne force jamais les Signes. Son esthétique et sa prise de position vis-à-vis du monde s'y opposent. Son œuvre tire son efficacité de son imprécision. Ni le compas, ni la règle, ne font partie de son matériel d'ouvrier. Il ne promène à travers ses livres que l'humble baguette du sourcier.

C'est par le même instinct des exigences de son œuvre qu'il la tient insituée dans le temps et dans l'espace. Pour cette raison seulement, et non dans un esprit de refus et de mépris étranger à sa nature.

Ce temps du « désespoir et de la violence » n'est d'ailleurs ni si vain, ni si assuré de lui-même qu'il n'éprouve au moins la présence d'une absence, le vide spirituel dont témoigne la fortune de tant de christs modernes, de prophètes et de mages.

Henri Bosco fixe sur notre époque le regard lucide de l'observateur. Mais quand les ondes et les rayons libérés par l'homme prépareraient, l'ayant mis hors jeu, sa propre perte, il sait que, jusqu'à ce terme, notre superbe trouvera toujours devant elle un défi : l'impossible rêve de Cyprien — et l'obstacle du mur d'Antonin.

A. DUGUET-HUGUIER.

NOTE D'HENRI BOSCO

NOTE I

Il est vrai que je n'aime pas beaucoup mon temps. J'estime qu'il finira mal — et il a fait déjà ses preuves...

Mais il faut bien qu'il y ait quelqu'un qui parle de paradis, en enfer.

H. B.

NIKOS KAZANTZAKI

Une nouvelle consternante, la mort de Nikos Kazantzaki, nous a surpris dans la lecture de son dernier livre. La peine éprouvée n'en a été que plus profonde. Nous aimions, nous admirions ce magnifique écrivain hellène, qui était aussi, on le sait moins en France, un grand poète. On connaît ses romans que d'excellentes traductions ont mis à notre portée : *La Liberté ou la Mort, Le Christ Recrucifié, Le Pauvre d'Assise,* et surtout cet étonnant *Alexis Zorba,* chef-d'œuvre du genre picaresque et du génie populaire grec. Mais qui sait, à part les lecteurs de « Permanence de la Grèce », où des fragments traduits par Robert Levesque ont été reproduits, qu'il a composé une *Odyssée* de trente mille vers, « éblouissante série de variations sur le thème du désespoir », mais pleine de la séduction de l'inconnu.

Né à Hérakleion, en Crête, il y a 72 ans, Nikos Kazantzaki a célébré son île, son peuple, les élans irrésistibles de ce dernier vers la liberté. Il est le chantre de ses révolutions, de son folklore, de ses capetans héroïques et cruels, mais il sait dire aussi la douceur de la vie pastorale aussi bien qu'un contemporain d'Homère. C'était certes, un grand vivant, une âme de clarté, stoïque et belle. Il a frôlé l'an dernier le Prix Nobel de Littérature, et il faut regretter qu'on ne le lui ait pas alors donné. Il y a des choses qu'on ne rattrape plus. Rien ne manque à sa gloire, mais il manque certainement à celle du Prix Nobel.

J. B.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

ÉPOPÉE OU "OPÉRA FABULEUX"

« Et vous, qu'êtes-vous donc, ô Sages ! pour nous réprimander, ô Sages ? Si la fortune de mer nourrit encore, en sa saison, un grand poème hors de raison, m'en refuserez-vous l'accès ? Terre de ma seigneurie, et que j'y entre, moi ! n'ayant nulle honte à mon plaisir... « Ah ! qu'un scribe s'approche et je lui dicterai... » Et qui donc, né de l'homme, se tiendrait sans offense aux côtés de ma joie ?

« Ceux-là qui, de naissance, tiennent leur connaissance au-dessus du savoir ».

S.-J. PERSE.

S'il est une œuvre « au-dessus de la mêlée » littéraire c'est bien celle de Saint-John Perse qui ne publie un recueil que tous les dix ou quinze ans. Chaque fois c'est une œuvre de premier plan mais chaque fois aussi d'une originalité si absolue, si insolite, si parfaitement hors de l'actualité saisonnière que la critique doit se résoudre à la saluer sans la « classer ». En réalité Perse est la synthèse d'un demi-siècle. *Amers* qu'il présente comme son « dernier chant » n'ajoute rien tout en la confirmant, à une réputation internationale qui se fondait sur *Anabase* paru en 1924, c'est-à-dire avant le Surréalisme. Et sans doute est-ce là le fait à souligner, beaucoup plus important que cet autre paradoxe, l'élaboration d'un chef-d'œuvre à plus de soixante ans passés ! Paradoxe apparent, corollaire plutôt du fait déterminant, à savoir que la poésie persienne, bien que son influence s'exerce à retardement sur des jeunes comme Charpier ou Glissant, est une survivance. Les pairs de Saint-John Perse s'appellent Segalen et Milosz. Quand il écrivit, à seize ans à peine, les *Images à*

Crusoë, les aînés qui l'accueillirent, Claudel et Jammes, le saluaient naturellement comme le Rimbaud de sa génération. Et qu'étaient-ils eux-mêmes sinon des hommes de cette deuxième génération symboliste qui sans renier le message rimbaldien l'inséraient dans une tradition littéraire ? Antérieur à la rupture surréaliste, Perse appartient à cette lignée d'esprits qui ne répudiaient ni la littérature, ni l'esthétique, qui « élaboraient » une œuvre. D'où tant de malentendus à son égard, en France du moins où la Droite littéraire ne peut qu'admirer ses beautés formelles et s'inquiéter de son génie créateur (M. Robert Poulet lui reproche d'être un « rapace qui tournoie » et ne se pose nulle part), tandis que l'avant-garde éblouie par la fulgurance de ses images désapprouve une démarche à son sens trop concertée et suspecte d'esthétisme. Pour les Anglo-Saxons Perse est l'inventeur de la forme moderne de l'épopée [1], « *the associative épic* », le type même du poète de notre civilisation jouant sur tout le clavier d'une sensibilité raffinée.

Dans sa préface à la traduction anglaise d'*Anabase* Eliot qui déclare avoir lu cinq fois le poème avant de le goûter pleinement en définit à la fois la nature et l'esprit dans lequel il convient de l'aborder : « *La façon dont le poète procède à une sélection dans la séquence des images et des idées n'a rien de chaotique. Il y a une logique de l'imagination comme il y a une logique des idées* ». Bien entendu cela n'est pas vrai de Perse seulement et toute poésie authentique peut se définir en fonction de cette double exigence. Il est rare toutefois que l'équilibre soit parfait, que l'antinomie soit surmontée avec une aisance aussi souveraine. Perse nous propose l'exemple insolite à notre époque d'une poésie-discours se fondant sur la sensibilité. « Utilisation plastique du coup de foudre » pour reprendre l'expression d'André Lhote, c'est-à-dire le contraire de cette esthétique du discontinu que, sous prétexte de fidélité envers eux-mêmes, pratiquent trop de poètes plus soucieux de se découvrir eux-mêmes ou de livrer des documents bruts que d'élaborer une œuvre. Chez Perse au contraire l'élaboration est aussi poussée que chez Valéry mais alors qu'elle se fondait chez Valéry sur l'épanouissement des idées en images sensorielles et même

(1) Pour tout ce qui a trait à l'esthétique de Perse se reporter à l'étude de Paul West, « *The revival of Epic* » parue dans la revue londonienne *The Twentieth Century*. (Juillet 57). C'est, du moins à ma connaissance, la seule qui définisse parfaitement les raisons du rayonnement international de Perse à la fois par rapport à Eliot, Pound, Montale, Seferis et Neruda et en fonction des diverses « poétiques », d'Aristote au Surréalisme.

En ce qui concerne l'éthique de Perse je recommande le travail de Pierre Guerre *Saint-John Perse et l'homme*. Cet essai d'une condensation extrême, riche en aperçus illuminants sur l'ensemble de l'œuvre, est sorti en 55 chez Gallimard et ne se réfère qu'aux fragments d'*Amers* parus antérieurement à cette date. La parution du recueil complet ne fait que confirmer les vues de Pierre Guerre dont l'essai est indispensable à la compréhension de cette œuvre qui, entre mille autres prestiges évidents, a surtout le mérite d'être systématique.

sensuelles, la démarche de Perse est inverse qui part de la sensation pour aboutir à l'idée. On pourrait se livrer si l'on en avait le loisir à un parallèle entre *Le Cimetière marin* et *Amers* dont les thèmes sont assez voisins pusqu'il s'agit dans les deux cas d'exalter la mer en tant que symbole de l'innocence, et on constaterait qu'il n'y a rien de commun, ne serait-ce que par les dimensions respectives des deux poèmes, entre l'inspiration valéryenne et l'inspiration persienne. La beauté de l'un est minérale, l'autre végétale. Mais dans les deux cas, et c'est par là que ce sont des œuvres de premier plan, on retrouve la « secrète architecture » qui a présidé à la composition du poème, le souci d'une beauté formelle s'identifiant à l'expression de la personnalité de l'auteur. Les médiocres peuvent se satisfaire de « cris », les autres, irions-nous leur en faire grief, « respirent » la beauté et la grandeur. Il serait assez vain de ratiociner sur l'authenticité de leur démarche ou la pureté de leurs intentions quand il nous est donné de les juger sur leurs œuvres. C'est d'autant plus le cas avec Perse (en un sens beaucoup plus qu'avec Valéry), que son poème n'est pas un poème lyrique portant témoignage d'une aventure personnelle mais un poème épique s'efforçant au maximum d'objectivité et impliquant par là des méthodes de présentation, des procédés qui tiennent davantage du spectacle que du discours.

« *Et comment il nous vient à l'esprit d'engager ce poème, c'est ce qu'il faudrait dire. Mais n'est-ce pas assez d'y trouver son plaisir ? Et bien fût-il, ô dieux ! que j'en prisse soin, avant qu'il ne nous fût repris...* »

« *Moi j'ai pris charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. Comme à la fondation d'une grande œuvre votive, celui qui s'est offert à rédiger le texte et la notice; et fut prié par l'assemblée des donateurs, y ayant seul vocation. Et nul n'a su comment il s'est mis à l'ouvrage : dans un quartier, vous dira-t-on, d'équarisseurs ou de fondeurs — par temps d'émeute populaire — entre les cloches du couvre-feu et les tambours d'une aube militaire.* »

Ainsi dès l'invocation « Et vous, mers », Perse situe-t-il son sujet. On serait presque tenté de dire qu'il s'agit d'une préface si le terme n'impliquait un certain didactisme. Il s'agit en fait de l'ouverture rituelle des épopées savantes et concertées, de l' « *arma virumque cano* », car rien n'est plus volontaire que la démarche de Perse; où elle se distingue de celle des poètes classiques c'est qu'elle ne se contente pas d'esquisser un thème déjà connu du lecteur, par exemple une légende ou un épisode historique, mais au contraire invente ce thème. Le poète classique applique son expérience personnelle à l'enrichissemnt d'une matière épique commune. Sans doute exalte-t-il la sensibilité du lecteur mais c'est à partir d'un thème qui se développe en récit et comporte

comme tel des éléments anecdotiques ou moralisateurs, tandis que dans la poésie de Perse la participation requise du lecteur est d'ordre beaucoup plus intime. A l'extrême cette participation devient une identification au sujet du poème. Non plus matière poétique mais expérience. « *Et de la Mer elle-même il ne sera question, mais de son règne au cœur de l'homme* ». Tout ce que l'homme *pressent* devant la mer, dans le simple fait de respirer la mer, cette exaltation instinctive c'est cela et uniquement cela le sujet d'*Amers*. Il y a vraisemblablement une intention dans le choix de ce mot « amers » employé ici dans son acception du terme nautique, alors qu'à priori on songe à l'adjectif. *Amères, nos lèvres de vivants le furent-elles jamais ?* ». C'est à peu près, et encore par allusion, la seule concession au jeu de mots. Il est fort possible pourtant de ramener tout ce poème qui se veut un poème de joie à une opposition entre l'amertume des passions humaines et celle de la mer source de toute joie. Et de même, dans son acception nautique le terme d' « amers » symboliserait-il concrètement les limites de l'homme en même temps qu'une volonté de dépassement. « *Poésie pour assister le chant d'une marche au pourtour de la mer* ». Les propos du « maître d'astres et de navigation » qui est manifestement le porte-parole du poète lui-même sont plus explicites encore :

Ils m'ont appelé l'Obscur, et mon propos était de mer.

L'Année dont moi je parle est la plus grande Année ; la Mer où j'interroge est la plus grande Mer.

Révérence à ta rive, démence, ô Mer majeure du désir.

La condition terrestre est misérable, mais mon avoir immense sur les mers, et mon profit incalculable aux tables d'outre-mer.

. . . . . .

Plus que l'Année appelée héliaque en ses mille et milliers

De millénaires ouverte, la Mer totale m'environne. L'abîme infâme m'est délice, et l'immersion, divine.

Et ma prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve du réel.

Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat.

Nous aurons l'occasion de revenir sur les perspectives métaphysiques du poème ; nous ne retiendrons pas de la citation ci-dessus le contenu proprement mystique mais seulement le fait qu'il s'agit d'une expérience de cette nature. On a trop tendance à juger Perse en fonction de sa perfection formelle et on ne mesure pas assez combien est humaine cette perfection. Rien de commun avec l'impassibilité parnassienne par exemple. Cette poésie apparemment si détachée, si

hautaine prend racines dans la sensibilité la plus instinctive, la plus personnelle. Elle est née du désir et se veut un instrument du plaisir; « *pleurer de grâce, non de peine, dit le Chanteur du plus beau chant* ». « *Guide-moi, plaisir, sur les chemins de toute mer; au frémissement de toute brise où s'alerte l'instant, comme l'oiseau vêtu de son vêtement d'ailes. Je vais, je vais un chemin d'ailes, où la tristesse elle-même n'est plus qu'aile. Le beau pays natal est à reconquérir, le beau pays du Roi qu'il n'a revu depuis l'enfance, et sa défense est dans mon chant. Commande, ô fifre, l'action, et cette grâce encore d'un amour qui ne nous mette en mains que les glaives de joie !* ». De la salutation à la mer le poète souhaite « *qu'on s'en souvienne pour longtemps comme d'une récréation du cœur* ». Et il la présente non seulement comme une célébration rituelle dont elle revêt toutes les splendeurs mais aussi, sinon surtout, comme la réalisation de son propre désir : « *Car il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, et ce fut tel sourire en moi de lui garder ma prévenance : tout envahi, tout investi, tout menacé du grand poème, comme d'un lait de madrépores; à son afflux, docile, comme à la quête de minuit, dans un soulèvement très lent des grandes eaux du songe, quand les pulsations du large tirent avec douceur sur les aussières et sur les câbles* ». Notons en passant l'adéquation parfaite des images aux idées et mieux, à la mer inspirante. C'est d'ailleurs là le mérite essentiel du poème, un mérite qui réside plus dans le rythme général que dans les beautés de détail.

Amers n'est pas réductible à la prestigieuse ornementation, à la somptuosité de Perse; pour le meilleur comme pour le pire on n'attendait pas moins de sa maîtrise; ce qui importe infiniment plus que son cérémonial et ses morceaux de bravoure, encore que ceux-ci concourent à l'effet d'ensemble, c'est la façon dont le poète a réalisé son propos qui était de s'abolir devant son sujet : « *Et c'est un chant de mer comme il n'en fut jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera :*

La Mer, en nous portée, jusqu'à la satiété du souffle et la péroraison du souffle,

La Mer, en nous portant son bruit soyeux du large et toute sa grande fraîcheur d'aubaine par le monde. »

Ce n'est point clause de style, Perse a tenu sa promesse, qui fermera la dédicace finale par ce vers : « *Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer* ». Cette volonté de dépouillement s'alliant à un fabuleux déploiement de splendeurs qui même lorsqu'elles sont ornementales sont frappées au coin de la beauté, ce souci de l'élémentaire allant de pair avec le goût du complexe et de l'étrange, ce voisinage des notations physiques voire

physiologiques avec des réminiscences de subtile érudition moins littéraire d'ailleurs qu'archéologique, tout cela qui est tout bonnement le Perse connu depuis *Eloges* et surtout *Anabase* atteint avec *Amers* son point culminant, mais ce qui fait l'intérêt majeur de ce dernier poème c'est qu'il constitue en même temps une autocritique de l'auteur, un refus de toute complaisance et son accession, en quelques passages fulgurants non plus à une hauteur à quoi il est parvenu de longue date, mais à la transparence : « *Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage* », dit-il, s'adressant à cette Mer, « *mer exemplaire du plus grand texte* » dont il attendait le mode majeur et la mesure. « *Ah ! qu'un grand style encore nous surprenne, en nos années d'usure, qui nous vienne de mer et de plus loin nous vienne, ah ! qu'un plus large mètre nous enchaîne à ce plus grand récit des choses par le monde.* »

Avec la « strophe » et les neuf poèmes qui la composent (certains de ces derniers pourraient d'ailleurs être lus à part) se développe le thème proprement dit. « Des villes hautes s'éclairaient sur tout leur front de mer », ce texte constitue l'implantation du décor tout en étant une ouverture. Toutes les images mises en œuvre, hiératiques ou brutalement sensorielles illustrent l'idée de frontière entre la terre et la mer : *Les oiseaux blancs souillaient l'arête des grands murs ...Il vient aux lignes de suture un revêtement doux de petites algues violettes, comme du poil de loutre.* Des notations de ce genre dont chacune pourrait être le départ d'un poème ne sont en aucun cas ornementales mais concourent toutes à la création d'une atmosphère. Grâce à elles Perse s'acquitte parfaitement d'une tâche proprement descriptive que d'aucuns tiennent pour incompatible avec l'exigence de poésie pure. S'en tiendrait-il à ce traitement des éléments réputés pittoresques qui chez lui ont toujours une résonance psychologique le poète aurait déjà témoigné de sa maîtrise, mais il ne perd jamais pour autant de vue son propos essentiel :

Trouve ton or, Poète, pour l'anneau d'alliance ; et tes alliages pour les cloches, aux avenues de pilotage.

C'est brise de mer à toutes portes et mer au bout de toutes rues, c'est brise et mer dans nos maximes et la naissance de nos lois.

Le deuxième mouvement, le dit « du maître d'astres et de navigation » développe le même thème. La fonction du Maître est celle du poète lui-même : Rêver pour nous « ce rêve du réel », en l'occurrence le rêve de la Mer identifiée à l'infini céleste. « *Secret du monde* », « *Seuil de la connaissance* », « *Ceci n'est point pour l'œil de chair* », « *Et toi qui sais, Songe incréé et moi, créé, qui ne sais pas, que faisons-nous d'autres, sur ces bords, que disposer ensemble*

nos pièges pour la nuit ? », autant d'expressions qui ne laissent aucun doute sur le caractère mystique de la démarche.

Les mouvements III, IV, V et VI où l'on voit tour à tour paraître les Tragédiennes, les Patriciennes, la Poétesse, et la Fille chez les Prêtres marquent en quelque sorte le début de l'action. La scène se peuple d'une de ces grandioses chorégraphies dont Perse a le secret. On peut se satisfaire de cette parade mais son thème est l'insatisfaction : « *Incorruptible Mer, et qui nous juge !... Ah ! nous avions trop présumé de l'homme sous le masque !* », « *Ah ! nous avions trop présumé du masque et de l'écrit !* », « *O Mer vivante du plus grand texte ! Tu nous parlais d'un autre vin des hommes, et sur nos textes avilis il y eut soudain cette bouderie des lèvres qu'engendre toute satiété,*

« *Et nous savons maintenant ce qui nous arrêtait de vivre, au milieu de nos strophes.* »

« *Une heure en nous se lève que nous n'avions pas prévue* ». « *Et, là ! que voulions-nous dire, que nous n'avons su dire ?* »

A quoi bon multiplier des citations ? Bien entendu d'autant plus explicites qu'on les dégage de leur contexte elles gagnent en clarté ce qu'elles perdent en saveur poétique, mais il faut bien se résoudre à cette sorte de sacrilège pour montrer quelle volonté morale sous-tend l'esthétisme de Perse. Ses adversaires les plus résolus feraient bien de méditer l'aveu que voici, aveu qui trouve sa contrepartie dans l'affirmation d'un dépassement dont la mer est le symbole.

« *Il est, il est des choses à dire en faveur de notre âge. Il est dans la cassure des choses, un singulier mordant, comme au tesson du glaive ce goût d'argile sèche et de poterie de fer qui tentera toujours la lèvre du mieux-né.*

« *J'ai faim, j'ai faim pour vous de choses étrangères : cri de l'oiseau de mer à sa plus haute pariade ! Et les choses n'ont plus sens sur la terre foraine...*

...« *Nous écoutons, tout bas hélées, la chose en nous très proche et très lointaine — comme ce sifflement très pur de l'Etésienne à la plus haute corne du gréement. Et la douceur est dans l'attente, non dans le souffle ni le chant. Et ce sont là choses peu narrables, et de nous seules mi-perçues. Plutôt nous taire, la bouche rafraîchie de petites coquilles.* »

Amers trouve son couronnement et sa pièce maîtresse dans *Etroits sont les vaisseaux*. Ce texte qui représente le quart du poème est incontestablement un des plus étonnants poèmes d'amour qu'il soit donné de lire. Je ne crains pas de risquer ce qui est peut-être une énormité : Voilà qui me semble

de la classe du Cantique des cantiques ! Est-il besoin d'avouer qu'il me faut renoncer ici aux citations et renvoyer au texte intégral. L'identification est trop poussée jusque dans les images et le rythme entre l'amour et la mer pour qu'il soit possible d'accorder sa préférence à tel ou tel passage sans rompre le rythme. Il n'est pas jusqu'au titre même qui ne témoigne de la façon dont se réalise en poésie l'alliance du concret et de l'abstrait, la vérité évidente et palpable. Elan lyrique, imagerie, dialogue sont indissolubles. Sensualité et spiritualité de la mer : « *Etroits sont les vaisseaux, étroite notre couche. Et par toi, cœur aimant, toute l'étroitesse d'aimer, et par toi, cœur inquiet, tout l'au-delà d'aimer. Entends siffler plus haut que mer la horde d'ailes migratrices. Et toi force nouvelle, passion plus haute que d'aimer, quelle autre mer nous ouvres-tu où les vaisseaux n'ont point d'usage ?* ». Les commentateurs viendront qui s'efforceront de dégager les idées directrices, une morale. Celle-ci comme celles-là sont en fait dans l'épanouissement des images, dans leur nécessité, dans ce mouvement d' « une même vague par le monde ». C'est particulièrement vrai du chant d'amour mais ce l'est tout aussi de l'ensemble. La Mer n'est pas le sujet du poème, son prétexte, elle en est le texte. Elle s'identifie à tous les désirs, à toutes les aspirations. On le voit mieux à la lecture du final, du Chœur, « Mer de Baal, Mer de Mammon », non poème sur la mer en tant que telle mais sur la mer inspirante, « *très haut regard porté sur l'étendue des choses et sur le cours de l'Etre, sa mesure !* »

Au fond *Amers* est essentiellement le poème de l'inspiration et de l'aspiration. Poème mystique, on en débattra, et peut-être faudra-t-il convenir qu'il s'agit d'un élan mystique dans le vide, tournant à vide, en tout cas nullement d'un élan mystique chrétien tant la sérénité domine, tant surtout la charité est absente, mais c'est de toute façon un des exemples les plus achevés de la mystique poétique, une réussite dans cette entreprise de « transcendance du langage » que poursuivent avec une fortune inégale la plupart des poètes :

« Ah ! nous avions des mots pour toi et nous n'avions assez de mots,

Et voici que l'amour nous confond à l'objet même de ces mots,

Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes ni parures,

Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même qu'ils paraient ;

Ou mieux, te récitant toi-même, le récit, voici que nous te devenons toi-même, le récit,

Et toi-même sommes-nous, qui nous étais l'Inconciliable : le texte même et sa substance et son mouvement de mer.

Et la grande robe prosodique dont nous nous revêtons. »

Amers se conforme si bien en ses meilleurs moments à cette esthétique qui est une morale que son éloquence (ou son évidence) devenue en quelque sorte celle de la mer est accessible, à condition qu'on lise le texte à voix haute, aux personnes les moins cultivées. Aussi bien c'est pourquoi je n'ai pas insisté sur les beautés proprement « persiennes » les plus caractéristiques et les moins probantes, toutes ces images qui se fondent sur des souvenirs de musée ou de lectures. Les raisons mêmes qui font de Perse un des plus grands poètes de l'Occident et de son œuvre la quintessence d'une culture, d'une civilisation autorisent en effet toutes réserves sur le caractère « épique » d'*Amers*. Je crois qu'en revanche tous ceux qui savent « saluer la beauté » trouveront là sinon « l'opéra fabuleux » que nous promettait Rimbaud, du moins, avec les impuretés de toute perfection littéraire si achevée soit-elle, ce qui s'en rapproche le plus.

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

DE L'ART DES GAULES A L'ART ROMAN

C'était le titre — ou presque — de l'exposition, pleine d'intérêt, organisée naguère au Musée des Augustins de Toulouse par son conservateur, M. Paul Mesplé [1]. Elle témoignait, à propos de cette période de l'histoire de l'art, de l'actuelle offensive de prestige des arts des hautes époques et des arts primitifs contre les arts classiques ou dérivés de l'esthétique classique. Ne vient-on pas d'inaugurer à New-York le *Museum of primitive art* qui, dans le cadre de ce goût moderne et dans un dessein démonstratif, fait voisiner (non sans quelque confusion, mais avec enthousiasme) un masque nègre et un vase de Chypre, une sculpture celte et une pierre aztèque, un objet mélanésien et un os gravé paléolithique ?.

Il n'y a pas bien longtemps, c'est par rapport au pôle unique gréco-romain que se relevaient toutes les positions, dans l'espace et le temps, de la peinture, de l'architecture ou de la sculpture. Mais les études « orientalisantes » de certains historiens de l'art roman, les fouilles ou les trouvailles des archéologues en Europe et en Asie, la « découverte » de l'art des océaniens, des nègres, des eskimos et des civilisations précolombiennes, la résurrection artistique des Scythes et des nomades asiatiques, des Vickings, des Celtes et des Barbares, ont remis en question la vieille dictature esthétique classique en apportant de l'air et des perspectives nouvelles. Une récente exposition d'art gaulois organisée à Paris [2] a même directement et tapageusement engagé la lutte contre les impératifs exclusivistes des canons gréco-latins.

Il faut certes se garder d'une opinion trop passionnée qui ferait de l'art des Celtes un courant esthétique continu jusqu'à nos jours, de caractère rythmique et abstrait, étouffé au cours des siècles mais qui en définitive rendrait seul compte de la valeur des œuvres d'art produites par l'Occident. Si, dans l'effervescence de leur offensive, quelques-uns n'avaient pas hésité, en 1955, à aller jusque là, on constate

(1) De l'art des Gaules à l'art français - Toulouse, été 1956.
(2) « Pérennité de l'art gaulois », Paris, Février-Mars 1955.

aujourd'hui une tendance très nette à des positions beaucoup plus justes. Le sujet est toujours à l'ordre du jour, si l'on en juge par les livres récemment parus, soit sur les Gaulois et leur religion, soit sur leur art et ses problèmes. Cependant A. Varagnac, dans *Actualité de l'art celtique,* déplore les « présentations fantaisistes » qui ont accompagné les œuvres gauloises à l'Exposition du Musée Pédagogique, et Jean Morel, en recherchant dans la même publication l'héritage spirituel des Celtes, marque soigneusement les profondes différences d'esprit entre leur art et l'art surréaliste ou abstrait de notre temps.

Les problèmes de l'art gaulois sont loin d'être résolus. Mais il apparaît bien à ceux qui tentent de les résoudre que la religion est un des fils conducteurs les plus sûrs. Malheureusement nous n'avons sur elle que les renseignements les plus déformants, qui émanent d'écrivains romains essayant surtout de faire croire à l'universalité de leurs propres dieux. Le livre de Paul-Marie Duval fait objectivement le point d'une question délicate, la recherche à travers les textes et les œuvres d'art, des idées religieuses des Gaulois.

Les Celtes étaient très pieux. César et Strabon sont d'accord là-dessus. Il est certain qu'ils avaient des dieux dès leur arrivée en Gaule, et non pas seulement à une époque plus ou moins proche de la conquête romaine. Seulement ces dieux, *ils ne les voyaient pas.* Ils ne les figuraient pas. Diodore (XXII, 9, 4) affirme que le chef celte Brennos éclata de rire « à l'idée que les Grecs croyaient que les dieux avaient forme humaine et les dressaient en bois et en pierre ». Tacite déclare encore quatre cents ans plus tard, que les Germains nomment dieu le secret des bois et qu'il leur paraît peu convenable de représenter les dieux. On peut donc penser avec Régine Pernoud qu'à l'origine du moins les Gaulois approchaient leurs dieux « par la poésie, par la prophétie, par l'intuition ».

Ce sont les peuples méditerranéens, et spécialement les Grecs, qui ont inventé les images des dieux et les dieux à leur image. Mieux : ils ont estimé qu'un dieu était quasiment impensable s'il n'était figuré. Nous vivons encore aujourd'hui en Occident, deux mille cinq cents ans après, qu'on le veuille ou non, sous les mêmes règles tenaces, et c'est ce qui explique une certaine difficulté que nous éprouvons, nous aussi, pourquoi nous en cacher, à concevoir des dieux gaulois sans formes.

Or César a trouvé, c'est un fait, en pénétrant en Gaule, des *simulacra* dans les sanctuaires, et nous avons les preuves de cette statuaire dans nos musées. Que s'était-il donc passé dans la mentalité gauloise ? Durant les cinq siècles qui

s'écoulèrent entre l'invasion de la Gaule et sa conquête par les Romains, les peuplades celtes s'étaient répandues, par raids ou par migrations, dans tout le monde antique. Elles avaient touché à l'Est les nomades asiatiques que nous appelons Scythes. A l'Ouest, en Gaule, elles avaient été en contact avec les Grecs et avec d'autres peuples méditerranéens comme les Etrusques. Tout nous autorise à penser que les Celtes avaient primitivement une conception « hallstattienne » de l'art : stylisation et symbolisme. La figuration naturaliste est, au contraire, une conception gréco-méditerranéenne. Or les Gaulois avaient l'esprit réaliste et pratique. César souligne avec quelle rapidité ils surent plus tard s'adapter aux techniques romaines. En présence des commerçants grecs dont la pénétration en Gaule est contemporaine de leur invasion, ils ont vite mesuré l'avance de la civilisation méditerranéenne dans le domaine matériel. Ils ont adopté les techniques commodes dans les échanges commerciaux : l'écriture grecque, qui facilitait les contrats et les comptes, la monnaie. Mais aussi les techniques militaires ou les techniques artistiques, qui leur permettaient de combattre ou d'exprimer leur religion sur un plan *égal*. La statuaire gauloise, écrit pertinemment Fernand Benoit, « révèle le manque de synchronisme singulier entre une religion primitive et le jeu d'une technique savante, acquise de la fréquentation de modèles méditerranéens ». N'oublions pas que, lorsque les Grecs pénétrèrent avec Alexandre au cœur de l'Asie, ils n'ont pas tardé à donner une *image* au Bouddha, contribuant ainsi à faire un dieu de l'Illuminé des Sakyas. Pourquoi n'assisterait-on pas au même phénomène en Gaule ?

Dès lors, si l'on admet, en gros, que la *figuration* « naturaliste » gauloise est une adaptation celtique à un « standing » qui leur parut *pratiquement* préférable : 1° On doit rechercher si possible ailleurs que dans la figuration le vrai génie artistique celte, et le plus loin possible de ses contacts « occidentaux ». 2° On doit, dans les figurations, reconnaître comme gaulois les éléments plus ou moins irréductibles aux formes méditerranéennes.

Cette méthode nous amènera à accorder un grand crédit, avec M. Lancelot Lengyel, aux enseignements qu'apporte, sur le plan esthétique, l'examen des monnaies gauloises. En effet toutes les chances sont pour que les monnaies, par leur nature même et par leur usage, aient pénétré avant les œuvres de la statuaire. Ajoutons que l'esprit pratique des Gaulois a dû les amener à faire, à l'imitation des Grecs, de la monnaie bien avant de songer à « aligner » leurs dieux sur ceux des peuples avec lesquels ils étaient en rapports. Or on se trouve, lorsqu'on examine les monnaies, en présence d'une sorte d'*incapacité figurative* gauloise : les *images* grecques des monnaies imitées (les statères macédoniens) sont trans-

formées en *signes,* les formes naturalistes éclatent en stylisations rythmiques, d'une abstraction toute spirituelle (3).

Mais par rapport à cette divergence profonde de conception esthétique, on est au contraire frappé, en regardant les objets celtes en métal reproduits dans l'ouvrage des Editions Zodiaque, de leur allure *asiatique,* de la facilité avec laquelle ils sont composés de motifs asiatisants, affrontements de courbes, volutes, entrelacs et spirales, étirements des lignes (le fond du vase de Gundestrup, si « iranien », le timon de char de la Bouvanderie, la pendeloque de Bussy-le-Château, etc...). N'est-ce pas le cas de se souvenir que les Celtes allaient d'un seul tenant de la Gaule à la mer Noire, et qu'ils furent vraisemblablement en contact avec le mystérieux peuple des steppes de l'Asie *avant* de rencontrer les Grecs ?

On peut alors souscrire à la double définition que fait A. Varagnac du génie artistique celte :

1°) un art géométrique à prédominance curviligne, où peuvent apparaître des figures étirées ;

2°) des arts plastiques puissamment stylisés, étrangers au réalisme figuratif méditerranéen, et tendant à l'expression de la force spirituelle.

En d'autres termes, si la figuration n'était pas ignorée des Celtes (animaux ou personnages) — figuration qui a pris sans doute ses sources en Asie avant toute confrontation grecque ou étrusque — par contre le *naturalisme* leur était étranger. Ce fut chez eux un apport *tardif* d'origine méditerranéenne. Avec celui de la sculpture en ronde bosse, et de sa technique.

Entre la conquête de la Gaule par César et l'apparition des églises « blanches » du XI^e^ siècle se place une période de l'histoire de l'art qui n'est pas encore rigoureusement éclaircie. Entre ses tenants et ses aboutissants, notre science, et même notre ingéniosité, s'embrouillent, hésitent, butent sur des problèmes intrigants que bien des lacunes, et souvent l'absence de témoins, empêchent de résoudre avec certitude. Le livre d'Alfred Leroy est un bon manuel, d'un enseignement peut-être trop orthodoxe, qui, depuis l'ère du Christ jusqu'à l'an mil, survole cette époque, dont l'importance esthétique s'affirme de jour en jour. Ne doit-elle pas en définitive, nous rendre compte de l'élaboration du grand art chrétien occidental qu'est l'art roman ?

Ce haut Moyen-Age, dans le domaine de la sculpture par exemple, voit se dérouler la lutte acharnée, sournoise mais

(3) Voir notre chronique sur l'art gaulois, à propos de l'ouvrage de L. Lengyel « L'art gaulois dans les médailles », Cahiers du Sud, n° 327.

implacable, menée par la *représentation ornementale* contre la *représentation anthropomorphe antique*. Je n'entends pas dire — il importe de le préciser — que la première vise à *remplacer* la seconde, à s'y substituer. Il suffit de regarder, au point d'aboutissement de ce combat, les chapiteaux de Conques, décrits et commentés par Jean-Claude Fau, pour s'apercevoir que c'est à un équilibre qu'il tend : faire disparaître la primauté, la dictature de la figuration humaine naturaliste au profit d'une conception beaucoup plus spirituelle et symboliste du monde des formes.

Cette lutte est, on est forcé de le reconnaître, une entreprise *d'origine orientale* : les principaux excitateurs en sont les objets colportés d'Orient, surtout étoffes et bijoux (4). Ils ont trouvé un terrain idéal d'adhésion chez les peuples celtes où la stylisation et le géométrisme avaient été introduits dès les origines par leurs rapports avec les nomades des steppes de l'Asie.

Charlemagne ne s'est pas trompé dans son dessein de constituer une force occidentale, en créant un axe romain-germanique *contre* l'axe méditerranéen qui était depuis l'ère néolithique le constant propagateur des civilisations, des religions et des formes de l'Orient. Devant les dangers conjugués de l'impérialisme byzantin et de la conquête musulmane, l'axe nord-sud était destiné à arrêter l'envahissement politique de l'Ouest par l'Est. Mais il avait le même but dans le domaine esthétique : mener la lutte contre le fantastique et l'abstrait, contre la représentation ornementale, en imposant le retour aux sources paléo-chrétiennes, c'est-à-dire antiques. On ne peut nier le caractère « réactionnaire » des écoles carolingiennes qui s'appliquaient à restaurer l'ambiance artistique romaine, et le style figuratif centré sur l'homme.

Or la méfiance des « académistes » carolingiens envers les formes celtiques, suspectes de trahir l'Occident, n'était pas justifiée. L'avenir a démontré que le *grand art chrétien occidental*, dont rêvait l'Empereur, retira beaucoup moins des *diktats* rétrogrades d'Aix-la-Chapelle que de la culture monastique irlando-celtique attentive, celle-ci, à recevoir de l'Orient un souffle spirituel que l'empire romain *mort* ne pouvait plus transmettre.

Il faut, semble-t-il, admettre que la destinée esthétique de l'art chrétien a tiré le meilleur bénéfice du schisme qui divisa le monde antique entre Rome et Byzance. Rome était

(4) On tirera toujours profit de se souvenir que le Moyen-Age est une époque où l'on voyage beaucoup (beaucoup plus proportionnellement aux moyens modernes, qu'aujourd'hui) et que l'influence des objets colportés (monnaies, étoffes, bijoux, ivoires, objets de métal, livres) est primordiale. Malheureusement la plupart ont matériellement disparus. Mais un monument d'Asie a eu forcément, ou forcément moins vite d'influence en Occident que la moindre étoffe copte ou persane.

alors privée de toute puissance de création originale, son « industrie d'art » capable tout au plus de fournir des moules usés, des formules conventionnelles et une technique avachie. Avec Byzance, l'art chrétien puisa au réservoir millénaire oriental. Il y prit non pas seulement des facultés immenses d'invention, donc de renouvellement, mais une *aura* spirituelle, une profondeur de rayonnement, un sens artistique du mystère divin. Au moment où Rome ne croyait plus à rien, l'Orient permettait de faire de l'art et de la foi une seule et même démarche.

Mais on n'insistera jamais assez sur les relations qui s'établirent au v^e^ siècle, en diagonale du monde antique, entre les monastères du Proche-Orient, égyptiens surtout, et les pays celtiques d'Occident, France et Irlande. C'est en Syrie, en Egypte, en Palestine, en Mésopotamie, dans la solitude, en opposition et en réaction contre le palais impérialiste byzantin, qu'une vie chrétienne intensive mit au point une force spirituelle détachée de toute ambition politique. Quand ses missionnaires, traversant la mer, remontant la Gaule vers le nord, arrivèrent en Irlande, ils se trouvèrent en présence d'un pays miraculeusement tenu en dehors de la conquête des légions et de la romanisation. L'Irlande constituait, avec ses caractères celtiques eurasiens, un « véritable conservatoire de l'art de la Tène », comme l'écrit A.-D. Tolédano. Son art avait eu aussi peu que possible de contacts avec l'esthétique antique classique. Les moines d'Orient lui apportèrent, dans leur fraîcheur immédiate et directe, les formes syriennes, arméniennes, coptes. Ce fut un curieux mariage, sans passer par Rome, et en ce sens unique, du paganisme et du christianisme, de l'Orient et de l'Occident. « Une des plus étonnantes rêveries humaines, selon Henri Focillon, un des plus mystérieux caprices de l'esprit ».

Avant l'axe politique romain-germanique de Charlemagne c'est l'Irlande qui esquissa le mouvement esthétique, bien plus durable, d'où naîtra le grand art chrétien occidental. Non pas dans un retour impossible au passé romain, dépassé par des courants irrésistibles, mais dans l'esprit nouveau d'une interpénétration de l'Orient et de l'Occident au service d'une foi occidentale. La diffusion sur le continent des manuscrits à entrelacs prouve le succès des œuvres des moines irlandais, qui ont même paradoxalement attiré la curiosité des artistes de Charlemagne. « L'art roman, écrit Françoise Henry, est né dans un milieu tout imprégné encore de traditions et de méthodes irlandaises ». Ainsi l'Irlande est, plus vivacement que toute autre influence, à l'origine du *coup d'arrêt* que marquent les églises blanches du XI^e^ siècle. Contre le mouvement continuel de l'art, depuis la préhistoire, de l'Orient vers l'Occident, l'art roman suscite et matérialise dans ses monuments *la prise de conscience* de l'Occident.

Grâce au ferment irlandais il amalgame les éléments romains, orientaux, barbares et celtiques, comme pour démontrer la réalité de la communauté chrétienne *occidentale*. Il amorce une sorte de « reconquête » artistique [5] qui sera définitive. Art gothique, art renaissant, art classique ou baroque : désormais l'Occident est un domaine esthétique qui va vivre et se féconder de lui-même.

On doit compter avec l'Irlande pour résoudre les problèmes complexes de l'élaboration de l'art roman. L'*esprit* roman, sa *saveur,* ne viennent-ils pas, en fait, du « mystérieux caprice » dont parle Focillon ?

Cette saveur romane, je ne connais pas d'ouvrages capables de mieux nous la faire toucher que ceux de la collection « La nuit des temps » dont les derniers volumes sont consacrés au Poitou et au Val de Loire. La raison en est probablement qu'il s'agit d'une entreprise d'initiative monastique. Certes les archéologues apportent chaque jour à la connaissance de l'art roman les résultats de leurs études. Mais il faut, pour faire partager comme pour pénétrer la supérieure émotion de beauté et de foi que donnent les pierres du XI[e] et du XII[e] siècles, toucher d'une manière ou d'une autre à la paix profonde, à la joie tranquille, à la sérénité des monastères. On a l'impression, en feuilletant les livres de la collection si intelligemment dirigée par Don A. Surchamp, de retrouver vraiment quelque chose de la sensibilité romane, des rapports indicibles entre la chose bâtie et la foi, entre la sculpture et Dieu.

PIERRE GUERRE.

---

(5) Doublée, comme par une démonstration, par des opérations dirigées sur le terrain politique et religieux contre l'Orient (Reconquista espagnole, Croisades).

●

L'art gaulois, par A. Varagnac, A.-D. Tolédano, G. Fabre et M. Mainjonet, un vol. relié toile, 336 pages, 128 planches hélio, 4 planches en couleurs. Prix : 3.000 francs (Zodiaque éd.).

Actualité de l'art celtique par A. Varagnac, R. Pernoud, L. Lengyel, A. Gleizes, etc..., un vol., 150 pages, 16 illustrations - Prix: 800 francs (Cahiers d'histoire et de folklore).

Entremont, par Fernand Benoit, un vol. illustré. Prix : 400 francs (La pensée universitaire, édit.).

Les Gaulois, par Régine Pernoud, un volume illustré,, 192, pages. Prix : 350 francs (Editions du Seuil).

Les dieux de la Gaule, par Paul-Marie Duval, un vol. illustré, 134 pages. Prix 400 francs (Presses Universitaires de France).

Naissance de l'art chrétien, des origines à l'an mil, par A. Leroy, un vol. 122 pages. Prix : 300 francs (A. Fayard).

Poitou roman, par A. Surchamp, Y. Labande-Mailfert, etc..., un vol. relié toile, 264 pages, 80 planches hélio, 6 planches en couleurs. Prix : 2.400 francs (Zodiaque éd.).

Val de Loire roman, par A. Surchamp, J.-M. Berland, C. Jean-Nesmy, etc..., un vol. relié toile, 256 pages, 80 planches hélio, 3 planches en couleurs. Prix : 2.100 francs (Zodiaque éd.).

Les chapiteaux de Conques, par J.-C. Fau, un vol., 108 pages, 16 planches en noir. Prix : 700 francs (E. Privat éd.).

L'HOMME ET SES COORDONNEES

C'EST LEUR NATURE

La Bruyère n'eut pour les enfants qu'un regard sans indulgence : « ils sont déjà des hommes », et cela explique tout. Il retrouve en eux toutes les faiblesses de la nature humaine et l'organisation de leurs jeux, elle-même, obéit aux lois fondamentales des sociétés. Point d'innocence, point de règles, non plus, qui ne les conduisent au gouvernement absolu : « Les enfants commencent entre eux par l'état populaire, chacun y est le maître ; et, ce qui est bien naturel, ils ne s'en accommodent pas longtemps, et passent au monarchique ». C'est ainsi ; il n'y a pas à s'en scandaliser : ce serait « ne pouvoir supporter que la pierre tombe, ou que le feu s'élève ». L'ordre des choses a exilé l'innocence de l'univers humain — et aussi pour longtemps, l'espoir.

Le romancier anglais W. Golding, auteur d'un étonnant ouvrage traduit sous le titre : *Sa Majesté des Mouches* (1), aurait pu revendiquer d'une certaine façon le patronage du moraliste. Son roman a un sens allégorique qui se saisit dès les premières pages : une société d'enfants, curieusement naufragée et isolée à la manière de Robinson, ne peut que jouer à nouveau le drame écrit par toutes les sociétés humaines, passées et présentes. Le départ est simple. Une bande de garçons de six à douze ans se trouve jetée, par un accident d'avion, sur une île déserte des Tropiques. La catastrophe les a délivrés des adultes qui les pilotaient ; l'aventure apparaît d'abord comme de merveilleuses vacances — chacun peut se nourrir de fruits, se baigner dans l'eau claire et chaude, se griser de liberté ; mais l'illusion ne dure pas. Il faut s'organiser pour attendre un hypothétique sauvetage, c'est-à-dire bâtir une Société. La tragédie commence là et elle se déroule avec une nécessité impitoyable jusqu'à l'irruption de la guerre et de la mort.

Golding est un moraliste qui a entretenu un long commerce avec les œuvres des sciences sociales. Il en a tiré la certitude

(1) William Golding. *Sa Majesté des Mouches*. N.R.F., 1956.

du caractère *neutre* ou *indifférent* des civilisations et des sociétés; nul système n'est la cause des maux dont souffre l'homme, sinon la nature humaine elle-même. « L'ennemi n'est pas au dehors, mais en dedans ». Dans la notice où il se présente par rapport à son ouvrage, ses affirmations sont sans équivoque: « La responsabilité du désordre dont souffre le monde actuellement n'incombe ni à une classe, ni à une nation, ni à un système — ce désordre n'est que la reproduction — sur une plus grande échelle — des réactions enfantines quand on laisse à celles-ci pleine liberté de s'exprimer, dans les jeux par exemple ». Golding poursuit une sorte de psychanalyse de l'espèce; il est lancé dans la plus ambitieuse des explorations, voulant atteindre les « éléments de base », les « composantes » de la nature humaine.

Son livre apparaît comme le fruit d'une expérience proche de la démarche ethnographique. Mais il est davantage: un excellent roman (malgré ses défauts du point de vue de la technique du roman) où le lecteur se trouve pris au piège, puis fasciné. L'éditeur nous prévient, dans une note de présentation, que « l'œuvre vaut... par l'atmosphère de joie, de mystère et d'effroi qui la baigne ». Ce qui est exact. Il s'agit bien là des trois temps du mouvement qui emporte le récit. Joie que donne toute entreprise humaine s'attachant à des commencements exaltants. Mystère qui naît de la nécessité de s'accorder, pour mieux la dominer, à une nature généreuse mais néanmoins inquiétante. Effroi éprouvé devant une nécessité humaine qui conduit à l'exploitation de la peur, à la domination des faibles et aux luttes à mort. Toute l'aventure de l'homme jouée par des enfants qu'elle dresse les uns contre les autres: pour ces derniers non plus il n'y a pas d'îles du bonheur.

Quels sont les partenaires ? Ralph: « Large de carrure, il pouvait faire un futur boxeur, mais la douceur de sa bouche et de ses yeux garantissait un manque de méchanceté ». Porcinet l' « intellectuel », grassouillet, asthmatique, qui cache ses yeux derrière des lunettes à verres épais et ne sait comment s'intégrer dans un milieu purement naturel. Jack Merridew, le chef de la « maîtrise » dont les membres ont miraculeusement conservé la tenue noire à insignes d'argent; c'est un garçon grand, mince et anguleux qui revendique le pouvoir parce qu'il est « premier enfant de chœur et ténor de la maîtrise ». Et puis tous les autres, les comparses, les « petits » qui se trouvent voués d'entrée au destin des victimes.

Ralph a d'abord l'avantage. Un heureux hasard le conduit à découvrir une conque; le savoir de l' « intellectuel » lui permet d'utiliser cette dernière — pour imposer la loi de

l'homme aux animaux effrayés, pour rassembler les naufragés dispersés. Il a pu se différencier ; son élection à la dignité de chef est aisée — malgré la revendication de Jack — et la conque devient le symbole précieux de la légitimité du pouvoir. La bande se donne des règlements, « des tas de règlements », et joue à respecter le formalisme démocratique hérité des traditions anglaises. Quiconque tient la conque a droit à la parole et à l'attention des membres de l'assemblée. L' « intellectuel » y veille, en même temps qu'il a un rôle de réflexion (sans obtenir un réel crédit) et assure la comptabilité des personnes (mais celles-ci se dérobent à son inquisition). La première tâche commune, l'entretien d'un foyer propre à alerter les sauveteurs, est un échec. Par manque de surveillance, l'incendie s'étend et menace l'île. Sur le thème de la conque, emprunté à la littérature ethnologique, W. Golding a introduit des développements montrant la fragilité du pouvoir légitime, la vanité des lois et des assemblées (des « meetings ») lorsqu'il s'agit d'abord de satisfaire aux tâches matérielles urgentes.

C'est là où se trouve la fissure. Jack va rapidement s'imposer, organisant son équipe de chasseurs en une sorte de caste militaire, provoquant la peur (par l'invention d'un animal sanguinaire) et suggérant des magies qui servent sa propagande, cultivant l'exaltation que crée la chasse — et, au delà, les jeux violents où apparaissent le sang et la mort. Tout le drame réside dans cette opposition. Aux tâches humbles et monotones, organisées et disciplinées, enserrées par le tissu des règlements et des devoirs, la bande des jeunes garçons préfèrera celles que propose le chef autoritaire habile à manœuvrer les instincts et la peur.

Ainsi, l'expérience imaginée par W. Golding conduit-elle à manifester la fragilité des civilisations, la rapidité de la dé-civilisation souhaitée par les instincts, la disparition foudroyante d'un droit que ne fondaient plus la seule force et le bon plaisir. Dans cet affrontement entre deux conceptions de la société, dans cette crise dramatique, Porcinet « l'intellectuel » est condamné à disparaître. Raillé, diminué par la destruction de ses lunettes, mettant tout son espoir dans le respect des conventions et des règles, il meurt écrasé par un rocher en tenant contre lui « le talisman, le coquillage à la beauté fragile ». Sa mort est racontée dans les dernières pages du livre, celles où le combat décisif est présenté avec une vigueur d'une stupéfiante intensité : « La roche frappa Porcinet de plein fouet, du menton aux genoux ; la conque explosa en mille morceaux et disparut... ». Ralph doit alors fuir jusqu'à l'épuisement. Le livre pourrait s'achever sur cette défaite du camp des « légitimistes » ; mais les adultes arrivent à temps pour sauver Ralph et les garçons redeviennent des enfants qui pleurent « sur la fin de l'innocence » et « la noirceur

du cœur humain ». Cependant, l'île n'était plus qu'un amas de bois mort, calciné.

L'enseignement tourne court ; tout au moins s'il prétend affirmer que le secret, propre à guérir les maux dont souffre l'humanité, se trouve dans le cœur de l'homme. Comment espérer cette communauté universelle des Justes ayant tué en eux les instincts de violence et la volonté de puissance ? Partie d'une critique sociale aiguë, l'entreprise de Golding s'achève sur un hyper-moralisme assez vain.

Le résultat ne paraît pas à la mesure de l'ambition initiale, mais le livre n'en reste pas moins grand et déconcertant. Il s'efforce de nous restituer le « climat » dans lequel sont apparues les sociétés et les civilisations. Il veut nous rappeler les commencements de l'aventure humaine, nous montrer que nous ne sommes pas encore éloignés de ces origines toutes maculées du sang répandu et de la noirceur des incendies. Il détruit l'illusion d'une harmonie première entre l'homme et la nature. Il déplace les Ages d'or vers l'avenir. A cet égard, la démarche s'inspire moins de la philosophie de « l'homme naturel », conçue au XVIII[e] siècle, que des travaux ethnologiques qui présentent « nature » et « culture » comme des termes antagonistes.

La scène consacrée à l'invention du masque paraît à cet égard révélatrice. L'homme ne met la nature à son service qu'en la trompant (lorsqu'il est désarmé) ou en la forçant (lorsqu'il paraît, les techniques au poing). Jack, l'inventeur, explique son stratagème : « C'est pour la chasse. Comme à la guerre... Comme quand on veut cacher ce qu'on est et paraître autre chose... ». Mais le piège pour la nature devient du même coup un piège pour les hommes. Jack se transforme pour les autres en « un inconnu terrible ». Il s'impose et domine, libéré, qu'il est, « de toute honte et de toute gêne ». Il a acquis une liberté sauvage qui ne peut que se nourrir de la liberté de ses compagnons. Il s'est placé hors des conventions : c'est là le départ du drame final. La chasse devient possible, fructueuse, et avec elle font irruption la mort, la peur, le heurt des violences et des instincts de domination. Une phrase le note : « L'air se chargeait de vacarme et de terreur, de sueur et de sang ». Et dans une telle atmosphère recommence toute l'aventure humaine. Les rituels de chasse naissent et exaltent la fureur de tuer. La découverte de la mort réveille la peur, fait naître le mythe et le sacrifice. Après avoir dépecé la première truie, Jack, le maître des chasseurs, plante la tête de l'animal sur un piquet ; « c'est une offrande », dit-il. Les mouches bourdonnent d'un vol lourd autour de la nouvelle divinité : « Les yeux mi-clos de la bête étaient alourdis par le cynisme infini des adultes. Ils affirmaient... que la vie ne valait pas grand chose ». Le ricanement de « Sa-Majesté-des-

Mouches » signifie que l'homme, depuis le fond des âges, n'est pas parvenu à tuer en lui la sauvagerie. Il nous dépouille du vernis de nos illusions.

Tout ceci est exprimé en des pages saisissantes. Mais on doit regretter que l'auteur ait trop de savoir. Son information ethnologique apparaît en filigrane derrière les thèmes du récit ; à forte dose, à trop forte dose. Cette remarque appelle cependant quelques commentaires. Georges Bureau déjà, dans son essai sur *Les Masques*, reposait les problèmes premiers à propos de ces objets — et des rituels qu'ils exigent — sur lesquels s'exerça la sagacité des ethnographes des décades passées. Golding a une intention de même nature, bien qu'il « dramatise » sa réflexion par le truchement de la forme romanesque. Une tradition littéraire nouvelle se crée, à laquelle M. Leiris, C. Lévi-Strauss et moi-même avons contribué [2], d'une certaine manière, par d'autres procédés. Le dépaysement, auquel initie l'ethnologie moderne, passionne et répond à un puissant besoin actuel. Il permet de mieux évaluer les problèmes de notre civilisation à l'épreuve. Il incite à rechercher pourquoi l'Europe n'est plus la mesure de toutes choses. Il nous donne le sens des proportions, de notre dimension dans ce Monde à nouvelle figure. Et notre Raison déroutée recherche d'autres aspects de la raison et de l'universel, d'autres mesures de la civilisation à l'ombre des totems.

GEORGES BALANDIER.

---

(2) Par : *L'Afrique Fantôme* (Leiris), *Tristes Tropiques* (Lévi-Strauss) et *Afrique Ambiguë* (Balandier).

LETTRES D'OC

La publication d'une anthologie des *Poètes Provençaux d'Aujourd'hui* [1], composée par eux, est par principe un événement important et instructif. Le choix qu'opère normalement un critique dans une production diverse et inégale, lorsqu'il veut donner d'une littérature une image exacte, mais orientée dans le sens du meilleur toujours, ce choix rigoureux, mais personnel, est ici remplacé par la vision que les poètes ont d'eux-mêmes, par un jugement collectif en définitive, un jugement *d'école*. Il ne fait pas de doute que le sentiment d'appartenir à une école inspire ces quinze poètes. Les mots *Provençaux* et *Aujourd'hui* ont pour eux une signification stricte, que seules les personnes au courant de la littérature occitane dans sa complexité présente peuvent percevoir. Ainsi *Provence* n'est par une notion géographique, mais une catégorie linguistique ou idéologique. *Aujourd'hui* ne définit pas une date seulement, mais le grain qui, à cette date, paraît dégagé de toute ivraie. Telle quelle, cette anthologie est polémique. Par les poèmes qu'elle contient elle intéresse l'amateur de poésie; par sa tonalité générale elle retiendra l'attention de l'historien des littératures. Elle est, en fait, un signe d'existence et un manifeste.

Le point de vue polémique est d'ailleurs souligné dès la préface par Barthélemy-A. Taladoire, qui, après avoir révélé ce que l'imitation perpétuelle de Mistral eut de contraignant pour les lettres provençales, remet à sa place la vieille garde félibréenne: « D'aucuns, nous le savons, à la lecture ou à la simple vue de ces productions insolites, vont crier à la trahison, sinon au sacrilège, mais qu'importe ! ». Voilà de bien grands mots ! Ils ne sont pas vains. Le lecteur de ce livre devra considérer quel arrachement représente pour ces écrivains le style qu'ils ont voulu, arrachement des habitudes ronronnantes, des amitiés conseilleuses et disons-le, d'un provincialisme étouffant. La poésie provençale ne se réfère plus aux Jeux Floraux d'un quelconque Landerneau

(1) *Pouèto Prouvençau de Vuei*. Groupement d'Etudes Provençales - 1957.

cigalier. Elle se libère : « Nous saluons, depuis quelques années, un effort réel de nos poètes pour s'adapter aux rythmes du moment et pour intégrer l'inspiration provençale dans un ensemble de valeurs spirituelles, comme de formes musicales et plastiques qui, tout ensemble, la continuent, la transcendent et lui donnent un sens nouveau ».

L'ambition avouée, les œuvres suivent. De ces œuvres je ne peux parler qu'avec beaucoup de précautions. Il est malaisé de se faire critique impartial, quand on est soi-même lié au devenir d'une littérature que l'on se mêle de juger. L'accusation de bonhomie, ou inversement de malveillance, me guette à chaque mot que j'écris. Pourtant il faut juger ! La chose après tout n'est pas difficile, si elle est périlleuse. Ces poètes appellent à l'actualité et se peignent « insolites ». Quelle actualité ? Quel insolite ? Puisqu'ils se séparent de la poésie félibréenne de ces cinquante dernières années, ils ne peuvent guère se référer qu'à l'aventure de la poésie française (beaucoup sont aussi des poètes de langue française). Or, — et c'est là qu'on les jugera plus que sur leurs intentions — l'amateur de poésie française s'apercevra que pour eux Apollinaire existe à peine, que Rimbaud n'a pas écrit, et que le surréalisme n'a été qu'une catastrophe lointaine. Si Valéry parfois les inspire, ce n'est pas celui de la *Jeune Parque,* mais celui de l'*Album de Vers Anciens*. Le ton général est celui que leur impose l'homme qu'ils reconnaissent pour leur maître : leur aîné, Sully-André Peyre. Un ton que l'on date immédiatement sur la page de gauche, celle de la traduction française. L'abondance des vers réguliers dans ce volume n'est pas le signe d'un retour, ni même d'une fidélité bien assurée. Elle est imitation de modèles.

Je n'entre dans cette querelle du modernisme, — un peu ridicule — que parce qu'on la soulève. Tout en reconnaissant le progrès de cette anthologie sur les précédentes, purement félibréennes, je ne voudrais pas d'une équivoque. Les vieux félibres présentent encore comme une perfide intrusion du parisianisme tout ce qui n'est pas leur esthétique parnassienne. Il ne faudrait pas appeler innovation ce qui n'est qu'une réfraction provençale tardive du style 1890. Peut-être certains « provençaux d'aujourd'hui » pensent-ils comme moi. Il leur arrive de briser la mélodie grise par l'énumération, le silence, la dissonance ; et de renvoyer à l'étable les faunes et les nymphes pour une simple narration lyrique. Ils parlent de l'éternité sur un ton moins plaintif. Ils osent même certaines images véritables. Ils sont très près de tordre le cou au provincialisme, ou à l'académisme.

Laissons ces attendus. Ils étaient tout de même nécessaires pour que le lecteur non averti aille chercher les *poètes* sous ces bandelettes anachroniques. Pour qu'il ne s'étonne pas de cette absence du sentiment direct et violent de la nature, que

l'on attend généralement de l'inspiration provençale. Pour qu'il accepte la réduction de la Provence au monde des jardins chers à Henri de Régnier, de la lumière méditerranéenne aux enchantements crépusculaires.

Mais un style d'époque est incapable de limiter les tempéraments poétiques au point qu'on ne les reconnaisse plus. Parmi ces quinze poètes, — cette *totalité* d'école — on discernera d'excellentes propositions du sentiment, de justes appréciations du langage. Je n'en disconviens certes pas : on assiste en Provence à une véritable éclosion poétique, qui gagnerait à devenir explosion, et qui mérite mieux que les limites où elle s'enferme. Henriette Dibon émeut par sa parole à mi-voix, Galtier fait briller en éclat sombre cette goutte de sang gitan dont il nous parle souvent, Pierre Millet est un poète de l'amour charnel qui sait hanter son lecteur, Jean-Calendau Vianès surtout a beaucoup à nous apprendre encore. Il trouve un ton direct de communion avec les éléments, avec la vie paysanne, sans lourdeur, sans littérature.

Le livre s'encadre entre deux noms : Sully-André Peyre et Max-Philippe Delavouët. L'œuvre de Peyre n'a jamais été abordée sans parti pris polémique, hypertrophie de l'éloge ou rabaissement anecdotique. Ainsi le voulaient son auteur et le rôle qu'il a joué, de maître à penser et de professeur à écrire en vers. Le choix qu'il a fait ici, lui-même, dans son œuvre de dimensions imposantes nous permet plus de sérénité. Considérée comme un tout, cette œuvre ne manque pas de majesté. Elle se relie, à son origine, à un sursaut de conscience littéraire provençale. Elle se développe depuis quarante ans sans autres sursauts, sans crises, avec beaucoup d'unité. Les thèmes poétiques de Peyre sont peu nombreux, insistants, mais efficaces. On peut, — c'est mon cas — ne pas se satisfaire de cette tristesse crispée, ou de cette paix élémentaire que toujours enveloppent les images d'un horizon familier. Mais chaque poète possède son univers, auquel il a droit. Le métier de Peyre est de plus bien assuré : il accumule les poèmes avec facilité, sur un ton très littéraire, avec le goût évident du beau vers. Et les beaux vers sont quelquefois, on le sait, des découvertes poétiques.

Peyre aurait pu écrire, il y a trente ans au moins, ce que ces disciples avancent aujourd'hui. Depuis il n'a fait que le répéter. Tout ainsi s'explique.

Quant à Max-Philippe Delavouët, il a été, on le sait, la révélation de la poésie provençale il y a quelques années. Sa fougue apportait une incantation jaillie de la chair, une exaltation simple et large de l'amour, du ciel, du blé. Il est resté l'écrivain le plus étroitement lié à sa terre que l'on ait trouvé chez nous depuis d'Arbaud. Le plus doué aussi : il passe avec aisance de la fantaisie à la noblesse. Il est le poète

des éléments, capable de bâtir une cosmogonie. A cet égard il se rapproche beaucoup d'un languedocien comme Léon Cordes. Mais s'est-il, lui aussi, totalement libéré ? A-t-il vraiment appris à donner à son vers la densité et le rythme *introuvables* que son originalité de souffle mérite ? Nous devons exiger beaucoup plus de lui.

En définitive, la position polémique, l'esprit d'école ne sont-ils pas toujours un leurre ? A fuir une littérature désuète, ne fallait-il pas s'élever jusqu'à une liberté plus grande, assimiler plus d'expériences françaises ou étrangères ? Et même, ne fallait-il pas revenir avec un regard neuf aux classiques, à Mistral ? Car ces mistraliens n'occupent guère qu'un penchant de l'*œuvre*, celui où glisse mélodieusement *le Poème du Rhône*. Le Mistral grand, ensoleillé, brutal de *Mireille* et de *Calendal* ne pourrait-il plus rien inspirer à la littérature provençale ?

●

Dans sa préface Barthélemy-A. Taladoire regrette l'abstention de certains poètes, « non des moindres ». Incident polémique. Nous regrettons aussi. Le lecteur aurait pu savoir que la poésie provençale est infiniment plus riche et complexe qu'on ne la présente. Beaucoup plus nourrie de notre siècle. Qu'elle se place parfois à l'avant-garde.

Pour parler d'avant-garde provençale (abandonnons la poésie) signalons le roman de Pierre Pessemesse, *Nhòcas e Bachòcas* (Plaies et Bosses) qui vient de paraître. Ici tout est violence : langue, style, personnages. Un jeune fainéant d'une petite ville de Provence, buveur et vantard, bagarreur et niais se prend au jeu d'un pari de café. Il « se fera » une fille entrevue dans un bal. La fille est sotte, enceinte d'un fiancé bélître. Elle vit dans une atmosphère villageoise écœurante, étouffante. Elle est de prise facile. Mais Toni n'y regarde pas de si près ! Pourtant le retour au foyer, après l'aventure, va éveiller en lui l'homme propre. Tancé, battu par son père, déçu par les éternelles patenôtres de sa mère, il va retrouver Vivette, comme on cherche la pureté. C'est alors la fuite éperdue des jeunes gens à travers le Lubéron, ces scènes inoubliables d'amour sauvage, d'amour de bêtes libres. Puis la vie traquée à Marseille, la connaissance de la grande ville, du monde du travail. L'univers se laisse expliquer. L'absurde est vaincu. L'amour est pureté. La conclusion est optimiste et quelque peu décevante (Toni retourne chez lui avec sa *femme*, pardonné), mais jusqu'à cette dernière page le roman mené à coups de poing, hurle de jeunesse.

(2) *Nhòcas e Bachòcas*, roman de Pierre Pessemesse - Institut d'Etudes Occitanes - Toulouse 1957.

On a parlé de réalisme à propos de *Nhòcas e Bachòcas*. C'est vrai ! Tout dans ce roman est rigoureusement observé. Mais le réalisme est proclamé à chaque ligne. Il est oratoire. Un parti-pris de destruction des fétiches donne à toutes les pages leur mouvement. Une colère sourde gronde à travers les adjectifs truculents. Elle éclate en imprécations contre l'ordre social, contre le clergé campagnard, contre la guerre. Le courage de Pessemesse est absolu.

La bonne humeur accompagne souvent le véritable courage. Par dessus toute la littérature félibréenne (qu'il condamne à grands éclats de rire) c'est avec le provençal de Gelu et des marseillais que renoue ce très jeune auteur. Une langue qui n'a pas épuisé ses vertus satiriques, saine, populaire, indomptable. Très pure aussi, et sous l'ordure qu'expose volontiers le rabelaisien Pessemesse, il y a quelques chefs-d'œuvre de syntaxe autochtone.

On a parlé encore de Henry Miller. C'est aussi vrai, dans la mesure où l'on veut bien découvrir chez Miller la circulation souterraine de la tendresse, et dans son humour délirant une forme de cette tendresse. Pessemesse est un tendre qui s'indigne. Dans sa prose forcenée (qu'une traduction française très colorée ne rend qu'imparfaitement, au mieux) on reconnaît ce message de la jeunesse provençale de 1957, émouvante dans son débraillé. Et ce roman occitan est sans doute, parmi tous les livres que je viens de lire sur le sujet de la jeunesse contemporaine, celui qui m'a le mieux fait comprendre, en amitié, les moins de vingt-cinq ans.

ROBERT LAFONT.

LA POESIE

FEU DE BROUSSE, par Gérald Tchicaya (*Editions Caractères Paris*).

Si la définition première en revient à des Blancs — un Griaule, un R. P. Tempels, un Sartre — la notion de *négritude* a fait l'objet, chez eux qu'au premier chef elle concerne, d'une prise de conscience enthousiaste. Sans essayer une fois de plus de la circonscrire, ce qui reviendrait à la réduire à une abstraction, je voudrais attirer l'attention sur un ouvrage bien fait pour l'illustrer dans ce qu'elle a à la fois de rigoureux et de mouvant.

Il est frappant que le dernier venu parmi les poètes noirs — je ne parle évidemment que de ceux qui apportent un élément neuf et personnel — ne doive rien aux deux chefs de file dont l'influence se fait sentir sur la jeune génération, Léopold Sedar Senghor et Aimé Césaire. Entre l'auteur des « Ethiopiques », chez qui l'instrumentation des musiques africaines se plaque sur un verbe renouvelé de Claudel et de Milosz, et celui des « Armes Miraculeuses », dont la rhétorique hypertendue procède d'un certain surréalisme, il n'est guère en commun, il est vrai, que ce ton « normalien » qui n'est certes pas leur principal mérite.

Chez Tchicaya, au contraire, l'expression relève de la nudité et de l'élémentaire. Il se méfie d'instinct du discours lié, sa culture est un discret sédiment plutôt qu'un oripeau de couleurs vives. Si l'on veut bien tenir pour ce qu'ils sont — insignifiants — quelques *tics* qui datent sensiblement, tels que l'absence des majuscules et de la ponctuation, on sentira le dépouillement de ce texte pris entre cent :

Je me suis dit autrefois
le plus beau chant de révolte
est un hymne de crapauds
quand la lune est ronde par la bise
mais non il faut chanter avec les hommes
en chœur
justement
mon fleuve — une idée fixe —
n'était beau qu'au clair de lune
et je lui ai lancé des pierres pour voir
je n'ai pas su l'enjamber
seul l'arc-en-ciel l'enjambe.

Il y a là tout un mouvement de pensée : l'aspiration à la communion et à l'harmonie née du sentiment de la différence, avec de discrets rappels d'un paysage et d'une enfance africains. Ce deuxième élément, qui jamais ne tend au pittoresque vain, on le retrouve en plus d'un lieu :

C'était par temps de pluie
que l'on brûlait le sel
l'on se frottait au soufre
et l'on sentait le bronze
le bronze des voluptés physiques

Cet homme jeune et plein de sang semble vivre en serrant les poings. Egocentrique — sans répit il dit *je* — il ne se livre jamais sans retenue. Chez lui une roideur brutale de la sensation s'allie à l'ellipse du verbe : il naît de cette rencontre un ésotérisme qui, sous l'enveloppe ténue d'une formation chrétienne, laisse transparaître l'ordre impérieux des forces telluriques :

nous sommes l'orage
l'éclair tend une corde de feu
de ta main à la mienne
à chaque vague d'orage qui corne
un lacet brisé renoue mes cauchemars.

Ses mots-clefs trahissent le caractère violent et séminal d'une nature qui se déguise souvent sous le masque de l'ironie et du sourire : *fauve, carnage, fleuve, sexe,* ainsi que le verbe *casser,* qu'il applique au rythme comme aux reins.

Au sein de la longue suite de ton âprement magique qu'il intitule *La joie manquée,* éclate une prière pure comme une pierrerie : *pardonnez-moi mon enfance,* cette enfance d'où montent à ses lèvres des demi-aveux sur lesquels il glisse avec un mélange de pudeur et d'orgueil :

vous ne savez rien de ma mémoire
ni pourquoi la fève m'est signe
de mauvaise conscience

Il est certain que le livre de Tchicaya irrite souvent et laisse le lecteur sur sa faim, dans la mesure même où il cache au moins autant qu'il découvre, mais jamais il ne fait naître l'indifférence. On ne peut douter qu'il y ait là les prémices d'un tempérament, avec une œuvre marquée du sceau de la vie et de l'*africanité.*

ARMAND GUIBERT.

MAURICE FOMBEURE, par Jean Rousselot (*Collection « Poètes d'Aujourd'hui », P. Seghers, édit.*).

Jean Rousselot fait grief à notre ami L.-G. Gros d'affirmer que Fombeure est « sans doute le seul poète actuel qu'on puisse aborder sans la moindre initiation préalable ». Et pourtant, tout dans son essai, confirme ce jugement : la simplicité chaleureuse du ton, le caractère direct et détendu de l'analyse, le bonheur contagieux avec lequel l'auteur s'abandonne à une enquête fraternelle. La sympathie est une bonne arme critique et Jean Rousselot le prouve ici : il parle en « pays » de Maurice Fombeure et sait le

langage propre à évoquer son univers poitevin de grand-goules, oies, arentelles, piboles... Son livre m'a convaincu (tous les poètes du centre-ouest en attestent d'ailleurs) que certaine poésie ne pouvait se passer de la nourriture de la terre et du sol. Sans doute, pour revenir à Fombeure, est-ce là ce qui fait le « poids » de son œuvre légère. J'aime qu'elle nous dise, à l'occasion, ses *Angoisses* ou nous chante les *Métamorphoses de la Mort* :

Va : galope, vole — n'échapperas pas
A ma dure étreinte, mes maigres appas

Sois-tu outre, boufre, académicien
Empereur, clochard ou nécromancien

Attila, César, Néron, Barberousse
Ou Scipion le Jeune ou Pline l'Ancien

Couche-toi sous moi sans roidir ta frousse
Il faut que chacun y mette du sien !

Ce mode truculent et gaillard sied au poète des *Etoiles Brûlées*. Il est un des rares contemporains à ne pas laisser tarir la précieuse veine de Rabelais ou Saint-Amant. Et Rousselot a raison de nous montrer que par là il est (probablement avec Queneau) un de nos plus allègres artisans de la parole, un de nos meilleurs ouvriers langagiers.

RAYMOND JEAN.

FANFARE, par Jean-Jacques Celly (*Les Editions de Minuit*).

Un Prix Valéry, on s'en souvient peut-être, avait consacré, en 51, la verve apollinarienne et surtout banvillesque de *Fête foraine*. De ce recueil de jeunesse, Jean-Jacques Celly a gardé toute l'aisance d'écriture, l'élégance un peu facile de prosodie, mais si son allure est toujours celle d'un fantaisiste, sa veine s'est certainement approfondie. *Fanfare* nous prouve que ce talent juvénile n'avait pas la beauté du diable et on peut saluer sans arrière-pensée ce poète qui se singularise entre ses contemporains du seul fait qu'il n'a pas la prétention de proposer un message ou de poursuivre une expérience. Il croit tout bonnement à la vertu du langage, à l'incantation du poème et réussit à nous faire partager son optimisme. C'est une poésie d'homme de la rue, de flâneur pour qui tout est prétexte d'enchanter son mal en le chantant. Sublimation constante de l'anecdote, ah ! comme ces termes pédants détonnent ici. « *J'avance avec tendresse, heureux de partager cette joie floréale* ». L'épithète est d'un goût douteux, mais cette poésie discutable est si généreuse d'intention.

L. G. G.

LITTERATURE

LES ROMANTIQUES ALLEMANDS, présentés par ARMEL GUERNE, avec des traductions de MM. ALBERT BÉGUIN, LOU BRUDER, J.-F. CHABRUN, RENÉ JAUDON, ROBERT VALANÇAY, Mme KLEE-PALYI et G. SOCARD (*Desclée de Brouwer*, Paris, 1956, 804 p.).

« Il est affligeant de penser que sur le fabuleux océan verbal du Romantisme allemand un autre déluge de mots s'est abattu, une masse de thèses, d'études, de dissertations savantes, de dissections scrupuleuses, de descriptions anatomiques... l'énorme et morne marécage du savoir ». Ainsi s'exprime Armel Guerne dans la brève préface qui ouvre son anthologie du romantisme allemand. Et le critique se sent mauvaise conscience : ne va-t-il pas ajouter quelques gouttes d'eau encore à cet océan bourbeux ? M. Armel Guerne n'a été guidé dans son choix, nous dit-il, que par son instinct de poète. Le critique est contraint d'user d'un autre langage : sa règle est qu'on ne doit pas parler poétiquement de la poésie, si ce n'est dans la poésie même. A la poésie du romantisme allemand il va donc opposer sa prose ; il va exercer sans vergogne sa fonction de « police intellectuelle », il va commenter et doser.

M. Armel Guerne nous montre le romantisme nu : les textes seuls, sans justification, sans commentaire, sans définition. Cela est sage. Sous le nom de « romantisme » chacun entend quelque autre chose. Aussi chacun est-il libre de donner à la notion l'extension qui lui plait. M. Armel Guerne nous dit : voici mon romantisme. Contester son choix aurait peu de sens. Lui-même nous avertit « qu'on lui reprocherait en vain ses lacunes, tant il est convaincu qu'on pourrait faire un autre choix tout différent et tout aussi attachant peut-être ». Du moins pouvons-nous tenter d'élucider les principes implicites de ce choix instinctif et marquer, après coup, les frontières de ce romantisme.

Le romantisme poétique est coupé ici de ses racines philosophiques. « Philosophes et mystagogues », dit la préface, « ont été écartés ». La symbiose était si étroite cependant, au temps du romantisme, entre philosophes et poètes, que l'anthologie d'Armel Guerne ne peut être tout à fait fidèle à son propos : elle conserve cinquante pages de *Fragments* de Novalis ; elle ne se refuse pas la joie de citer un « abraxas » de Franz von Baader sur le Tétras et la Triade. Cependant, Schelling et Schubert, Fichte et Schleiermacher sont absents ; le poème et le conte ont, dans ce choix la part royale. Ainsi isolé, le romantisme littéraire perd à la fois un peu de sa pesanteur et de son sens. Le mot « romantique » retrouve la saveur plus fraîche et plus fade qu'il avait autrefois, au temps où l'on craignait, dans les familles, que les jeunes filles ne devinssent « romantiques », c'est-à-dire rêveuses, lymphatiques, mal faites pour le mariage. Les dames romantiques, Bettina Brentano, Caroline von Günderode, sont ici en bonne place. Le livre, dans sa reliure ivoire, a la même grâce un peu désuète. La « jaquette » reproduit un tableau de Caspar-David Friedrich — avec Ph. O. Runge un des peintres de l'Allemagne romantique, très inconnus en France L'image s'intitule : « les falaises de l'île de Rügen ». On y voit un arbre rêveur, aux larges ramures ; dans l'ombre se dissimule un personnage en tricorne ; à côté, des rochers aux contours étranges,

forment une gorge ténébreuse, qui ressemble au ravin du *Freischütz*. Le mystère et l'effroi, le fantastique et le rêve sont le contenu de ce romantisme sevré de philosophie.

M. Armel Guerne a voulu, avec raison, « concilier l'importance des textes avec leur rareté » et « enrichir un peu le patrimoine français du Romantisme allemand en apportant un certain nombre d'inédits en France ». Citons, parmi ces textes heureusement exhumés, les trois extraits des *Effusions* de Wackenroder, chez qui la candeur du style romantique n'a pas eu le temps encore de devenir maniérée, les *Veilles* de Bonaventura, dont l'âpre athéisme repose des ferveurs bigotes de tant de ses contemporains, la *Fable Adalbertine* de Chamisso, qui soutient par endroits la comparaison avec *Peter Schlemihl,* l'admirable récit d'Achim von Arnim, *Les Héritiers du Majorat,* à l'imagination baroque et capiteuse, et surtout le fragment *Robert Guiscard, duc des Normands,* dont la lecture avait convaincu Wieland que « Kleist était né pour combler la grande lacune de la poésie dramatique allemande ». « Il faut achever votre *Guiscard* », avait-il écrit au poète, « quand même le Caucase et l'univers entier pèseraient sur vos épaules ». Kleist n'acheva jamais sa pièce ; il n'en reste que l'étincelant fragment que publie ici Armel Guerne. D'autres choix cependant nous ont paru s'imposer avec moins d'évidence ? Le long récit de Contessa, *Maître Dietrich, ou l'Homme vert,* est bien conventionnel et fade ; tous les méconnus de la littérature ne méritent pas d'être réhabilités. Et parmi les pièces que Kleist a achevées, fallait-il choisir *Catherine de Heilbronn,* encombrée de tout l'attirail des drames de chevalerie, avec ses tribunaux secrets et ses outrances burlesques ? Nous aurions préféré, à coup sûr, *Penthésilée* ou *La Cruche cassée,* ou une des nouvelles, encore si mal connues en France.

Un autre principe louable de cette anthologie est de citer des textes entiers. Les poésies de Hölderlin ou de Novalis, les contes de Hoffmann se prêtaient à merveille à ce projet. Ailleurs, on se heurtait à plus de difficultés : ainsi le récit de Brentano, *Le Beau Mendiant,* découpé tant bien que mal dans la « Chronique de l'Ecolier itinérant », n'est pas toujours intelligible, faute du contexte. (Ajoutons qu'on eût pu trouver mieux, dans l'œuvre de Brentano, que cette allégorie souvent pesante). En d'autres endroits cependant, Armel Guerne est infidèle à son principe. De l'ample fleuve des romans de Jean-Paul, il détache, dans l'admirable traduction d'Albert Béguin, quelques récits de rêves : ainsi avait fait jadis déjà Stefan George, quand il réhabilitait en Allemagne la mémoire de Jean-Paul. Mais ces rêves lyriques, détachés de l'humour et du burlesque, de l'extravagance baroque et de l'outrance sentimentale, risquent de donner de Richter une image très déformée. Voici plus grave : dans le *Don Juan et Faust,* de Chr. D. Grabbe, le rôle de Faust a été coupé presque entièrement, ce qui ôte à la pièce le meilleur de son sens : l'opposition entre l'athée généreux et le révolté misanthrope. Et le traducteur a cru devoir expurger aussi le style du poète : de ce mélange caustique et grinçant de lyrisme et de gouaille, il a retiré la poésie et n'a gardé que le sarcasme. La pièce — qu'il n'était pas indispensable d'ailleurs de sauver de l'oubli — perd ainsi à la fois son sens et son ton.

Venons à l'essentiel. L'anthologie d'Armel Guerne commence avec Hölderlin et Jean-Paul ; elle s'achève avec Georg Büchner, C.-D. Grabbe et Eduard Mörike. Le mot « romantisme » reçoit donc ici une extension qui n'est pas habituelle. Les historiens de

la littérature allemande ont cessé depuis longtemps de compter Hölderlin au nombre des romantiques, comme on faisait jadis lorsqu'on voyait en lui plutôt le rêveur nostalgique d'*Hyperion* que le puissant « visionnaire » des grands hymnes. Armel Guerne, cédant un peu à la mode d'aujourd'hui, accorde aux grêles poèmes du temps de la folie une place que nous hésiterions à leur concéder. Mais les grandes pièces qui précèdent dans la traduction d'Armel Guerne, *Le Rhin, l'Ister* ou *Mnémosyne,* ont-elles grand'chose de commun, par leur pensée et par leur style ,avec les spéculations de Novalis ou de Schlegel ? A l'autre extrémité, A. Guerne cite des textes comme l'histoire de *Lau la Belle* de Mörike ou le *Lenz* de Büchner, où s'entend encore un écho de l'esprit romantique. Mais, pour l'essentiel, Büchner et Mörike ne sont plus des romantiques : l'âpre expressionnisme de *Wozzeck* ou de *La Mort de Danton,* la molle quiétude du lyrisme souabe de Mörike appartiennent déjà à un autre âge. Dans l'extension très grande qu'il donne à la notion de romantisme, Armel Guerne désigne, plutôt qu'une tendance littéraire, tout un âge de l'histoire des lettres allemandes, le demi-siècle qui va de 1790 à 1840. Il est, répétons-le, dans son droit. Mais c'est alors notre droit aussi que de déplorer des absences. Il manque Lenau et Heine. Mais surtout il manque Gœthe. Si l'on décide de ne pas tenir compte des divisions traditionnelles, et des termes d'école, comment le nom de Gœthe peut-il être absent de cette anthologie ? Le fluide lyrisme du *Divan* n'est pas moins romantique — dans le sens large où le mot est ici entendu — que les *Hymnes* de Hölderlin. Le hardi symbolisme des *Années de Voyage de Wilhelm Meister* appartient plus à l'âge romantique que les lettres de Beethoven ou que le *Don Juan* de Grabbe.

Quelques remarques enfin sur les traductions. Dans la littérature allemande, généralement si mal connue en France, le romantisme a toujours été, chez nous, favorisé. Grâce à quelques grands traducteurs, il a acquis en France son droit de cité. Armel Guerne a jugé, très sagement, qu'il ne convenait pas de refaire ce qui avait été fait parfaitement une première fois. On retrouve donc dans son livre les chefs-d'œuvre de Gérard de Nerval et d'Amiel, les belles traductions, moins connues, d'Henry Egmont, les excellentes pages d'Albert Béguin. Mais quel redoutable voisinage pour les traducteurs d'aujourd'hui ! Que paraît misérable, à côté de ces grands textes la traduction du *Don Juan* de Grabbe, sur laquelle nous préférons, par décence, ne dire ici rien de plus... Plus de la moitié du livre cependant est composée de traductions originales d'Armel Guerne. Nous passerons sur les poésies de Hölderlin : car la difficulté est telle ici que toute traduction est une aventure et une gageure. Disons seulement que nous restons sur notre faim. Le reste est curieusement inégal : nous contestons vivement la traduction des *Fragments* de Novalis, souvent à la limite de l'intelligible. Nous avons relevé dans le récit d'Achim von Arnim, maintes négligences de sens et même de langue. En revanche, les traductions de Wackenroder, de Chamisso, de F.-G. Wetzel, de Mörike, sont excellentes et font oublier les imperfections du reste.

En bref, un livre inégal, contestable, qui complète, sans la renouveler, l'image du romantisme allemand. Mais aussi un livre composé avec piété, avec un véritable amour de la poésie, et qui mérite donc qu'on le lise avec estime et avec sympathie.

CLAUDE DAVID.

LE ROMAN

TOUT HOMME A SA CHANCE, par Guy Le Clec'h (*Editions Albin Michel*).

C'est l'obsession de la guerre qui dirige les personnages du dernier roman de Guy Le Clec'h. Plusieurs années après qu'elle ait pris fin, ils en sont encore imprégnés. Gilbert est un homme de quarante ans (on le devine employé modeste) dont nous faisons connaissance alors qu'il traverse encore une sorte d'épaisseur de malheur et sent qu'on lui a volé « son aventure personnelle ». Quand il arrive en autobus à Saint-Hiseau, c'est un peu comme un perdu. Yvonne, l'actrice qu'il a aimée, elle-même l'a abandonné. « Etranger » — mais pour des causes plus précises encore que celles du héros-type de Camus, — Gilbert s'arrête là comme il aurait pu s'arrêter au bord de la Seine, il découvre une poignée d'êtres qui ont souffert comme lui des événements. Ils attendent on ne sait quoi, au fond d'un cauchemar, groupés sous l'influence diabolique de Fauvel, un riche trafiquant, qui lui-même a peur, malgré le plaisir qu'il prend à voir son petit monde se débattre. Et c'est également la peur qui commande désormais les réflexes de Stéphanie, la prostituée droguée, de Journan, un ex-professeur déchu guetté par la folie, d'Irène même, la femme de Fauvel. Parmi ces ombres, Gilbert — encore sain — s'annonce-t-il en messager ? C'est ce que croit Stéphanie, et aussi Irène, tâtonnant au bord d'un amour qui peut-être la délivrera. Pour suivre Gilbert, elle quittera Saint-Hiseau de justesse. Les autres seront perdus définitivement. Guy Le Clec'h n'a pas voulu nous laisser sur une impression atroce, après l'étrange ballet de fantômes que forment ses personnages.

Le froid, la neige, la peur, la présence d'une sorte de Démon de l'orgueil et de la vanité plus ou moins satisfaite (ce Démon est privé, ici, de toute filiation théologique), sont les éléments de ce livre dont le côté jeté, à la fois ressassé et haletant, est sans doute voulu. Il reste troublant jusqu'au bout. Guy Le Clec'h, au lieu de nous conter une histoire résolument logique, a préféré laisser çà et là, dans l'anecdote, de mystérieux suspens. On va protester, quand on est séduit : cette ambiguité de cauchemar n'est pas le moindre attrait de *Tout homme a sa chance,* réquisitoire passionné contre un « monstre » qui oblige les hommes à sacrifier leur peau et leur âme pour le néant.

HENRI RODE.

UN DIABLE AU PARADIS, par Henry Miller (*Edit. Corréa*).

Ce récit prouve une chose : c'est que n'importe quel épisode d'une vie, pourvu qu'il soit raconté sur un certain ton, peut fournir la matière d'un livre. Rien d'exceptionnellement romanesque dans cette histoire de l'astrologue Conrad Téricand (connu naguère dans des milieux où fréquentaient Cendrars, Cocteau, Max Jacob, Théophile Briant), invité par l'auteur dans son « paradis » de Big Sur

en Californie, sinon la personnalité subtilement envahissante et authentiquement diabolique de ce prince des parasites... Mais le souvenir nous en est livré avec un singulier humour dont il n'est pas facile de préciser la couleur. Rose, gris, noir ? Les trois nuances se combinent en tout portrait vrai. Et Miller ici, tout comme Balzac, a trouvé le vrai — et le drôle — dans le laid et le grimaçant. Ces pages amusent, elles inquiètent parfois. Une verve cocasse, brutale, un peu vulgaire, brasse le tout avec humour.

RAYMOND JEAN.

LE SECRET DE LUC, par IGNAZIO SILONE (*Grasset, édit.*).

Dans un village des Abruzzes, un vieillard, Luc Sabatini, revient après quarante ans de bagne. Il a été gracié et reconnu innocent. Mais il se heurte à un mur d'hostilité et de défiance. Seul Andréa Cipriani, instituteur devenu militant communiste influent, lui accorde un généreux soutien et, mieux, cherche à établir avec une passion et une obstination paysannes, les raisons de l'ancienne condamnation de Luc et de son refus de se défendre.

Sur ces données se bâtit le roman. Ses mailles d'abord un peu lâches se resserrent au fur et à mesure qu'elles recouvrent une réalité plus précise et plus complexe. Une sorte de récit policier nous est proposé, mais un récit policier *paysan* où l'épaisseur de l'action ne naît que de la « lenteur » secrète de la psychologie. Psychologie d'un monde clos, d'un monde de la terre — l'Italie âpre, sèche et dure des précédents romans de Silone — qui fait penser de loin à celui d'un Faulkner. Et comme chez le romancier américain, mais en clair, le drame de Luc nous est dévoilé à travers différents témoignages qui se complètent, se corrigent, s'ajustent les uns aux autres jusqu'à nous livrer la seule vérité, obscure, humaine, irréductible aux apparences, marquée du sceau de la liberté.

RAYMOND JEAN.

RECHERCHE D'UNE ETERNITE, par MARIA LE HARDOUIN (*Corrêa*).

Une romancière de talent interrompt son travail créateur pour s'interroger sur ses plus profondes aspirations, et après avoir vainement cherché dans les solutions habituelles de quoi satisfaire sa brûlante soif d'immortalité, nous fait part de son amertume.

Bien que le problème du mal et de la mort y soit fréquemment évoqué, son ouvrage n'est pas une simple réfutation des doctrines philosophiques et religieuses. L'auteur de la « Voile Noire » cherche avec une lucidité passionnée l'origine secrète de ses refus, qui sont nombreux, et parvient à nous toucher davantage que ne le ferait une critique raisonnée.

Nous avons ici l'analyse, faite par une nature avide et tourmentée, qui a fait très jeune l'expérience de la souffrance physique et morale, de son impuissance à fonder sur autre chose qu'elle-même

l'assurance d'une éternité. Il lui faut construire sa foi et enfanter son Dieu, ce qu'elle fait, dans la douleur. Elle n'y parvient pas sans contradictions, car le Dieu en qui elle pourrait croire serait infiniment bon, mais aussi terriblement exigeant ; il ne nous demanderait pas moins que l'héroïsme et la sainteté.

Maria le Hardouin parvient à innocenter l'auteur de la création, mais c'est pour accabler les hommes, endormis, pour la plupart, dans la médiocrité, la tiédeur et, pour tout dire, dans la non-existence. L'éternité à quoi elle aspire se trouverait au terme d'un immense effort de conscience, grâce à une volonté passionnée d' « être » davantage. Avouons que cet impératif, s'il nous gouvernait, expliquerait largement le pathétique de notre condition et l'état angoissé des créatures ; il justifierait aussi de semblables recherches.

La fin de l'ouvrage apporte une lueur d'espérance lorsque l'auteur sent « venir à sa rencontre, du fond de l'avenir, « quelque chose » d'inexorablement grand, auquel je n'échapperai pas ».

Ce livre, acte, sinon de foi, du moins de bonne foi, deviendra l'ami de ceux qui, sans achopper sur les mêmes points, auront le courage de plonger aussi profondément en eux-mêmes. Les « docteurs » y trouveront des sujets de réflexion, car il est de nature à faire élucider les rapports qu'entretiennent, de nos jours, l'existence et la foi.

CH. VIDIL.

LA TROMPETTE DES ANGES, par Laurent La Praye (*Collect. « Les Lettres Nouvelles », Edit. Julliard*).

Il est rare qu'un premier roman donne une telle impression de puissance et de sûreté. Sans doute doit-il d'abord ces qualités à sa nature même : roman de guerre et d'une guerre — celle d'Indochine — encore extraordinairement présente (mais à peine abordée, semble-t-il, par la littérature ou le cinéma), il est en prise directe sur des événements vrais, pathétiques, durs, exposés sans truquage. Pourtant il n'est pas besoin de deux lectures pour se rendre compte que ce livre est en outre remarquablement construit et conduit, avec une maîtrise qui ferait songer à Malraux ou à Hemingway. J'ai pensé aussi, pour le sujet, l'atmosphère, la couleur du langage des soldats, au *Week-end à Zuydcoote,* de R. Merle, mais il me paraît évident que *La Trompette des Anges* rend un son plus authentique et incomparablement original. Laurent La Praye a eu ce bonheur littéraire de savoir concilier le témoignage brut, une sorte de premier jet de l'observation et de l'expérience, et le métier, un métier qui ne s'apprend pas, mais qui se trouve justement inspiré par le caractère même des situations décrites : tirer un long récit de ces quatre jours que Gérard, médecin de la banlieue parisienne, passe en Indochine (entre son arrivée et sa mort), au poste déshérité de Long-Haï, parmi des officiers baroudeurs et agressifs, des soldats assaillis par la maladie, la haine et la misère, supposait en effet une volonté de *faire vivre* avec

précision, lenteur, intensité — et de l'intérieur — un drame collectif dont le thème permanent est pourtant l'affrontement individuel de la mort et de l'absurdité de la guerre. Laurent La Praye y a réussi à force de sincérité et de talent.

RAYMOND JEAN.

RUE MALAR, par JANE CHABERT (*Julliard*).

Le premier roman de Jane Chabert est un de ceux qui retiennent l'attention. En blessant le lecteur. L'auteur sait construire, décrire et raconter une histoire et ses notations psychologiques et poétiques sont aiguës. Un reproche pourtant : la complaisance dans l'effet. La note juste est plus sèche, plus riche. Jane Chabert prolonge parfois un peu trop la sienne. Elle joue « romantique ». Par la personne interposée de son héroïne, elle cherche l'issue qui déchire le cercle des choses qui l'assiègent. Peut-on reprocher le talent ? Si le livre était manqué, il me serait indifférent.

Rue Malar est un roman d'amour malheureux. Hélène et Philip, l'américain, pendant leur année de liaison se cherchent désespérement. Ils s'aiment et par pudeur, par peur, n'arrivent pas à s'en convaincre. L'amour, c'est trop beau pour y croire. Ce scepticisme est désespérant. C'est celui qui est à la base de « cette génération foutue » d'après guerre, qui rend « orphelin ». Typiquement roman intellectuel, c'est aussi la recherche d'une solution pour échapper à l'angoisse. La seule richesse est-elle le renoncement ?

Ce roman est le roman de l'échec. L'échec a aussi ses dimensions. Le tragique vient de cet amour désespéré et refusé. Les héros jouaient perdant à l'avance. « Les désespoirs illuminent ceux qui les vivent ».

Dirais-je à Jane Chabert qu'il faut *oser* être heureux ?

La description réaliste du faubourg, du taudis, des tristesses quotidiennes, ajoute à la désespérance. Rue Malar ou la « Rue Sans Joie ».

Nous attendons de Jane Chabert plus de santé.

JEAN MALRIEU.

LA PHILOSOPHIE

LETTRE SUR L'HUMANISME, par MARTIN HEIDEGGER. Texte allemand traduit et présenté par ROGER MUNIER (en appendices une lettre de HEIDEGGER à JEAN BEAUFRET du 23 Nov. 1945 et un glossaire germano-français). *Un vol. in-8° de 185 p. Aubier 1957.*

QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ?, par MARTIN HEIDEGGER. Traduit de l'allemand par KOSTAS AXELOS et JEAN BEAUFRET. *Un vol. in-8° carré de 54 p. Gallimard 1957.*

Les lecteurs des *Cahiers du Sud* connaissent déjà la traduction de la *Lettre sur l'humanisme* publiée par R. Munier dans les n^os^ 319 et 320 de la revue ; c'est cette traduction, corrigée et accompagnée du texte allemand, qui est reproduite chez Aubier. On sait que ce texte de Heidegger fut, à l'origine, une lettre adressée à Jean Beaufret dont J. Rovan avait traduit des extraits dans le n° 63 de la revue *Fontaine*. — Quant à la conférence *Qu'est-ce que la philosophie ?* elle fut prononcée en août 1955 pour l'ouverture d'un entretien à Cérisy-la-Salle. — Ces deux textes constituent une excellente introduction à une étude de la pensée de Heidegger ; non seulement le lecteur y trouvera un exposé des principaux thèmes heideggeriens, précisés en fonction des contresens qu'ils ont pu susciter, ou opposés à la philosophie sartrienne, mais il aura à sa disposition des traductions très lisibles n'exigeant pas — comme c'est trop souvent le cas — une seconde traduction pour comprendre la première. Ces thèmes peuvent être groupés autour de cinq points essentiels.

Tous les humanismes se proposent de veiller à ce que l'homme ne soit pas inhumain, barbare, c'est-à-dire étranger à son essence. Mais en quoi consiste cette *humanitas* de l'homme ? Les humanismes — qu'ils soient marxistes ou chrétiens — la déterminent en fonction d'une interprétation déjà fixée de la nature, de l'histoire et du fondement du monde, donc en fonction de l'étant dans sa totalité. Tout humanisme se fonde sur une métaphysique ou s'en fait le fondement ; c'est précisément à cela que s'en prend Heidegger : les humanismes ne situent pas assez haut l'*humanitas* de l'homme, ils pensent l'être de l'étant mais ne pensent pas la différence de l'Etre et de l'étant, ils ne posent pas la question de la vérité de l'Etre. Or, pour Heidegger, l'existence de l'homme consiste à se tenir dans l'éclairement de l'Etre, l'homme est « le berger de l'Etre ».

De cet Etre, Heidegger nous dit qu'il n'est ni Dieu, ni un fondement du monde, mais qu'il est plus éloigné que tout étant en même temps que ce qu'il y a de plus proche : « cette proximité... reste pour l'homme ce qu'il y a de plus lointain ». L'Etre est Ce qu'Il est, tel était le message que nous avaient légué les présocratiques, et en particulier Anaximandre, Parménide et Héraclite. Ce message, l'homme d'aujourd'hui l'a oublié au profit d'une attention à l'étant dont les existentialismes, auxquels Heidegger s'oppose, sont la plus récente expression.

Un tel déplacement du problème fondamental est à l'origine du malaise de toute la civilisation occidentale ; aujourd'hui, plus que jamais, l'homme ressent douloureusement l'absence de patrie où l'a plongé son oubli de l'Etre. Une telle absence se retrouve dans les comportements quotidiens et politiques. Les nationalismes sont, sur le plan métaphysique, des anthropologismes et par conséquent des subjectivismes ; l'internationalisme, loin de les dépasser, ne fait que les élargir et les ériger en système ; si bien que partout l'homme tourne en rond autour de lui-même car il ne se pense que comme *animal rationale,* or le propre de l'homme c'est d'être beaucoup plus qu'un vivant doué de raison.

Et Heidegger énumère et dénonce les principaux contresens qui ont été faits sur son œuvre. Etre contre l'humanisme ce n'est pas glorifier la brutalité barbare ; être contre la logique ce n'est pas faire l'apologie du règne arbitraire des instincts et des sentiments ; renvoyer au mot de Nietzsche sur « la mort de Dieu » n'est pas professer l'athéisme ; être contre les valeurs, contre ce que l'humanité tient pour grand et sacré, n'est pas affirmer un nihilisme irresponsable et destructeur. En s'opposant à l'humanisme Heidegger ne se pose nullement en défenseur de l'inhumain, il veut ouvrir à la philosophie d'autres échappées que celles qui n'aboutissent qu'à l'homme. Porter devant la pensée l'éclairement de l'Etre, telle est la tâche que se propose Heidegger et cette tâche ne peut que s'opposer à toutes les subjectivations qui font de l'étant un pur objet. C'est pourquoi une pensée sur le mode des valeurs est « le plus grand blasphème contre l'Etre qui se puisse concevoir », car poser un devoir-être n'est-ce pas en même temps dédaigner l'Etre qui est ? Nous voici donc conduits au problème que soulève le correspondant de Heidegger : une ontologie fait-elle place à une éthique ? L'auteur de *Sein und Zeit* refuse un tel dualisme et invoque ici le témoignage des présocratiques et en particulier celui d'Héraclite. Le fragment 119 de ce philosophe, ηθος ανθρωπω δαιμων, est traduit d'ordinaire ainsi : le caractère propre d'un homme est son démon ; Heidegger note que ηθος, d'où vient éthique, signifie primitivement séjour, lieu d'habitation, si bien qu'à la plate traduction courante il est possible de substituer la suivante : le séjour est pour l'homme un domaine ouvert à la présence du dieu. La pensée d'Héraclite pose la question de la vérité de l'Etre, elle n'est ni éthique ni ontologique, elle détermine le séjour essentiel de l'homme à partir de l'Etre et en vue de Lui. Une éthique originelle ne peut que se confondre avec une ontologie fondamentale. L'existence précède l'essence, affirme Sartre fondant l'humanisme sur une liberté dégagée de tout contexte transcendant ; l'essence du Dasein réside dans son existence, affirme Heidegger qui veut situer cette existence dans la lumière de la vérité de l'Etre. Car toute pensée est la pensée de l'Etre, de l'Etre en tant qu'elle est issue de lui, de l'Etre en tant qu'elle est à son écoute.

Qu'est-ce alors que la philosophie ? Elle est cette forme privilégiée du langage qui sans cesse tente d'être une accession à une venue de l'Etre qui demeure. Car le langage est le langage de l'Etre, il est « la maison de l'Etre » et les philosophes sont ceux qui parlent comme parle le Logos, ceux qui sont interpellés par l'être de l'étant. C'est une telle interpellation qui constitue cet étonnement que Platon donnait comme point de départ de la philosophie et qui est une ouverture à l'être de l'étant.

Admirateurs et détracteurs de la philosophie de Heidegger ne manqueront pas de s'interroger sur ce problème de l'Etre que Heidegger n'assimile pas à Dieu. Il semble que les spéculations de Heidegger sur l'Etre et le Logos se présentent comme une philosophie de la Révélation qui refuse de se donner comme telle mais se précise de plus en plus comme une ontophanie.

JEAN BRUN.

ESSAIS SUR LE BOUDDHISME ZEN, par D.-T. Suzuki (*Albin Michel, Spiritualités vivantes, Série Bouddhisme*, Tomes I et II).

La publication d'une traduction française des deux premiers tomes (sur trois) de cet essai d'histoire et d'analyse du bouddhisme zen annule, en tout cas fait pâlir, tout ce qui a été publié jusqu'à ce jour en France au sujet de cette méthode d'initiation religieuse. Au Japon même, M. Suzuki passe pour l'un des meilleurs connaisseurs du zen et ses travaux font, à juste titre, autorité. Si les premières des 900 pages parues jusqu'à présent s'attardent à des considérations qui pourraient paraître un peu éloignées de nous sur les sources et la véritable essence du bouddhisme indien et chinois, l'intérêt de ces développements nous apparaît aussitôt, lorsque nous apprenons la conclusion de M. Suzuki : c'est dans le bouddhisme mahâyaniste que réside à son sens la vraie tradition d'où est issue la doctrine *zen* (ou *zenna*, du chinois *tch'an-na*, transcription du mot indien *dhyâna* « méditation »), méthode japonaise d'atteindre *moksha*, la délivrance tant prônée par les Hindous.

Ainsi nous rentrons dans un domaine qui nous est plus familier. Mais c'est pour apprendre une différence profonde de méthode. Alors que la méditation indienne doit créer la vacuité afin de permettre par l'arrêt des « formations-pensées » où des chaînes d'idées la libération de la super-conscience en état second, le zen enseigne qu'il faut, au contraire, exercer constamment, aiguiser l'intelligence discursive en recherchant la solution d'un insoluble *ko-an*, pensée, paradoxe apparemment dénué de sens, mais dont émane une ambiance spirituelle que le maître est seul à saisir dès l'abord. Au moment propice, alors que par un lent, un insensible cheminement, le disciple a avancé sur la voie des progrès spirituels, un incident minime et spécieux, une légère humiliation, un coup de pied ou un coup de bâton, un refus ou une question insolite, suffisent à déclencher l'illumination, ou plus exactement le renversement de la conception qui, de terrestre et logistique, devient suprasensible et mystique : c'est ce qu'on appelle le *satori*.

Procédant avec sagesse, non point à coup d'exposés doctrinaux, mais par le rappel d'exemples vivants, circonscrivant plutôt que formulant l'informulable, Suzuki nous fait saisir sur le vif, concrètement, le miracle du *satori*.

Du moins, la méthode aboutira-t-elle à un résultat voisin de celui de la *dhyâna* indienne. La vision nouvelle du monde, une fois acquise, ne quittera plus l'individu, quelles que soient ses occupations désormais. De même le mystique occidental, tel Jean de la Croix, une fois percée la dernière paroi qui le séparait de son Dieu, sentira toujours la présence divine illuminant ses pensées.

P. A.

LES DOUZE CLEFS DE LA PHILOSOPHIE, par Frère Basile Valentin. Traduction, introduction, notes et explication des images par Eugène Canseliet (*Editions de Minuit*).

FORGERONS ET ALCHIMISTES, par Mirçea Eliade (*Flammarion*).

Depuis quelques années, un certain nombre de publications, parmi lesquelles il convient de mentionner les ouvrages et anthologies publiés sous les noms de Fulcanelli, E. Canseliet, Cl. d'Ygé, R. Alleau, ont montré la persistance à notre époque d'un courant d'alchimie traditionnelle auquel s'intéresse un assez large public. En se reportant aux textes exhumés par ces divers chercheurs et à leur études, on peut vérifier facilement que l'alchimie n'est pas seulement l'interprétation de symboles polyvalents et complexes, mais qu'elle comporte aussi une part de travail au fourneau et de manipulations effectives. Il n'est peut-être pas inutile de le rappeler, alors que les ouvrages de Jung et de ses disciples, si attachants parfois, ont répandu dans le public cultivé une conception de l'alchimie qui en fait une méthode presque uniquement psychologique et spirituelle. Les psychanalystes de cette école retrouvent dans le langage de l'alchimie une suite de grands rêves illustrant les symboles de l'inconscient collectif. Or, si l'alchimie est bien, comme ils le pensent, une ascèse, celle-ci a pour support une suite d'opérations matérielles. C'est ce que vient nous rappeler opportunément la traduction des *Douze clefs de la philosophie* du frère Basile Valentin, établie et présentée par M. Eugène Canseliet. Chaque clef et chaque figure sont accompagnées d'un commentaire. L'ensemble est précédé d'une préface où M. Canseliet indique tout ce qu'on peut savoir de l'auteur et de son livre. Le lecteur rêveur, même éloigné de toute pratique alchimique, ne peut manquer d'être séduit par le répertoire d'images mis ainsi à sa disposition. S'il prend les planches comme objets de méditation, peut-être, s'il est prédestiné, découvrira-t-il le secret de l'Œuvre.

L'ambition de Mircea Eliade, en nous livrant la suite d'essais groupés sous le titre *Forgerons et alchimistes,* a été autre. Dans ces études extrêmement suggestives, il établit les rapports psychologiques et historiques entre les divers arts du feu, entre l'activité du fondeur et du forgeron et celles du sorcier ou de l'alchimiste. L'auteur, parfaitement au courant des travaux ethnographiques les plus récents et les plus divers, spécialiste des recherches sur l'histoire des religions, n'a pas de mal à établir que l'alchimie est en relation avec les plus hautes ambitions de l'homme et spécialement de l'homme d'occident : elle a un aspect démiurgique puisqu'elle vise à asservir et spiritualiser la matière, à remplacer le temps par le travail des mains et de l'esprit et doit permettre à l'homme de se surmonter lui-même et d'accéder vivant à l'absolu. On lira avec un intérêt tout particulier les trois derniers chapitres intitulés : « Alchimie et initiation », « Arcana Artis », « Alchimie et temporalité ». L'ouvrage est illustré de huit photographies, dont six reproduisent les belles planches du *Scrutinum chymicum* de Michael Maier. On pourra les confronter aux clefs de Basile Valentin. Mais aucun commentaire ne nous éclaire sur le choix de cette illustration. Dans l'ensemble, l'auteur manifeste de la sympathie pour les conceptions traditionnelles, mais n'y adhère pas

pleinement, semble-t-il : Tant il est difficile de parler en termes d'histoire d'un art qui vise à affranchir l'homme du temps ! Toutefois un tel ouvrage, grâce par exemple à des rapprochements avec le chamanisme et le yoga que l'auteur connaît parfaitement, permet de mesurer l'antiquité des principes d'un art que nous voyons à présent profondément modifié dans ses ambitions par l'avènement du christianisme.

On annonce la réimpression des grands livres de Fulcanelli : *Le Mystère des cathédrales* et *Les Demeures philosophales*. Contrairement à ce que pourrait laisser croire un récent historien (E.-J. Holmyard : *Alchemy*) pour qui cette curieuse discipline ne va pas au-delà du XVIIIe siècle, l'alchimie traditionnelle n'a peut-être pas fini de nous étonner.

JEAN RICHER.

VIES DES SAINTS MUSULMANS, par EMILE DERMENGHEM (*Coll. de la Chamelle, Baconnier, édit., Alger*).

En donnant une nouvelle édition, augmentée, de ses *Vies des Saints Musulmans* (1), Emile Dermenghem travaille-t-il seulement pour les historiens des religions ou les curieux d'hagiographie ? Je ne le pense pas.

La crise nationaliste, inévitable, par laquelle passent les pays musulmans, risque d'avoir, pour l'Islam même, un effet funeste : c'est d'empêcher les élites de repenser leur religion avant qu'elle soit devenue impensable pour ses fidèles. Quand les foules, ayant eu plus que leur content de guerres et de révolutions, retomberont sur elles-mêmes et se retrouveront en face des besoins fondamentaux de l'âme humaine, on ne pourra plus les satisfaire avec des apologétiques mitées. Le temps des théologies syllogistiques et de l'argument d'autorité sera passé en Orient, comme ailleurs. Les *oulémas* se feront balayer et les mosquées se videront si tout n'a pas été revu dans l'Islam, à commencer par la notion de révélation.

Dans cette crise de conscience, que les déviations politiques ne font que retarder mais n'empêcheront point (2), l'étude des mystiques, qui ouvre les voies à l'*expérience* en matière de religion, retrouvera, on l'espère, sa signification supérieure. Saints de l'Orient et du Maghreb, dépeints par Emile Dermenghem avec cette puissance d'amour qu'on lui connaît, parleront de nouveau avec leur voix de poètes. Elle seule touche l'homme dans son point le plus vital et le plus caché, ou jamais un raisonnement de théologien n'a pénétré.

GABRIEL GERMAIN.

---

(1) Puisque la collection où paraît ce volume se place toujours sous le patronage de François Bonjean, on souhaite qu'elle réédite, de ce dernier, « les Confidences d'une fille de la Nuit », où sont peints certains aspects permanents du monde africain, dont les circonstances actuelles ne font que rendre plus pressante la méditation.

(2) Pas plus que les « christianismes sociaux », autres déviations, ne pallient une crise de même nature, moins totale pourtant, parce que la pensée chrétienne ne s'est jamais endormie comme celle de l'Islam.

LES ARTS

LE MUSEE INIMAGINABLE, par Georges Duthuit (*José Corti, éditeur*).

Longtemps la critique d'art et l'esthétique ont eu des voies et des moyens différents, la première, vouée strictement à l'histoire et à la technique, la seconde à la philosophie. Mais, en France, depuis Taine, un certain nombre d'historiens de l'art se sont attachés à des tentatives de synthèse, tels Elie Faure ou Henri Focillon. Le premier mit pour la première fois le grand public lettré en présence d'un style touffu et difficile, singulièrement dépassé il est vrai, pour ce qui est de la lecture pénible, par les *Voix du Silence.* Par ailleurs, les progrès de la reproduction photographique et de l'édition en général, ont permis la plus large diffusion des livres sur l'art. Bref, tous les éléments se trouvaient réunis pour que, non pas un spécialiste, forcément peu attractif pour le public, mais un écrivain lui offre une synthèse à son goût. Le succès des *Voix du Silence* et du *Musée Imaginaire* témoigne à la fois de ce moment et du besoin qu'avaient leurs lecteurs de disposer d'une anthologie systématique, donc partiale, sans doute injuste, apportant en tous cas ces chocs, ces engagements dont notre époque est friande. Se souvient-on de l'*Anthologie de la poésie française,* de Thierry Maulnier ? L'entreprise de Malraux est un peu de même nature. Elle apporta, dans le domaine de l'art, les mêmes parti-pris, les mêmes jugements fulgurants, les mêmes stimulantes vues de l'esprit. Ajoutons que le choix des reproductions permet aux profanes les découvertes les plus inattendues et d'inépuisables sujets de réflexion (car je doute que le profane puisse tirer grand profit d'un texte qui déroute sa bonne volonté et épuise rapidement son attention). Quoiqu'il en soit, c'est un fait, les ouvrages de Malraux ont connu un succès de librairie aussi éclatant, ou presque, que celui des romancières adolescentes ou des écrivains alpinistes.

Mais les dangers que Malraux faisait courir à l'esthétique sont immédiatement apparus. Georges Duthuit, dès les premières lignes de son avertissement, les résume en écrivant qu'il s'agit de défendre l'art contre son plus redoutable défenseur. C'est lui qui se fait ce champion, en trois volumes, dont un de reproductions. Trois volumes qui font l'effet de ces machines romaines, lourdes souvent, mais terriblement efficaces, destinées à venir à bout de l'oppidum le mieux fortifié. Or, la citadelle Malraux, malgré son allure, offre de nombreuses prises. Duthuit s'acharne à en montrer les malfaçons. C'est un rude jouteur. Il ne laisse rien passer, s'attaquant également aux idées maîtresses de son adversaire et à ses erreurs de dates ou d'attributions. Il va même jusqu'à la faute de typographie ou à celle de légende. Plus encore qu'un polémiste, c'est vraiment un *adversaire,* qui use de tous les moyens, qui ne néglige pas plus une virgule qu'un morceau de statue. Il apporte à sa démonstration la hargne que mettent quelquefois les sportifs à des finales de championnat. Ajoutons que, souvent, le sujet le débordant, ce sont de très larges vues esthétiques qu'il nous offre, comme par exemple ses chapitres sur l'art grec où il passe en revue et critique les théories des esthéticiens les plus divers, depuis Winckelmann, Nietzsche et Hégel, jusqu'à Faure et Panofsky.

Georges Duthuit s'en prend à la conception même du Musée Imaginaire, selon Malraux. Il montre le danger de ce qu'il appelle « un rêve absurde » : créer le musée universel, le musée de tous les musées, qui comble l'intervalle entre le passé et le présent, grâce à la reproduction photographique. Certes, nous avons tous senti les erreurs et les périls où mènent la technique de l'agrandissement (les dimensions perdent leur échelle), celle de l'éclairage étudié (les objets prennent une fausse valeur) et l'usage du fragment (qui signifie ce que l'on veut). Doit-on conclure avec Duthuit que la reproduction photographique ainsi maniée amène « la mise à mort définitive des œuvres » ? Sans doute pas. Mais il faut bien souligner avec lui ses effets déplorables sur un public mal averti, et se mettre en garde contre ses aberrations, quelque séduisantes qu'elles soient. Le *Musée Imaginaire* n'est pas à mettre entre toutes les mains. Or il l'est (on serait tenté d'écrire : malheureusement il l'est) et là est le danger.

Mais ce sont aussi les théories de Malraux que conteste Duthuit. Le débat prend un nouvel intérêt, ou devrait le prendre : celui d'élever le lecteur vers les hautes sphères de l'esthétique. Il le prend en effet, car les connaissances de M. Duthuit son certaines, et ses idées profitables, qu'il conteste l'importance accordée par Malraux à l'art du Gandhara, ce coin hellenistique enfoncé par Alexandre au cœur de l'Asie, qu'il défende le réalisme et l'expressivité de Rome, qu'il conteste la régression qui mène à Byzance ou le triomphe « occidental » de l'art roman. Mais il ne lâche pas assez sa proie. Il accumule les preuves, se livre à une féroce critique de texte, s'astreint à une ironie parfois agaçante. Sa démonstration par le menu se prend à sa propre broussaille. La polémique, dans ses tours et ses retours, dans ses réfutations multipliées, atteint à un style en quelque sorte manuelin.

J'aurais préféré que Georges Duthuit s'évadat un peu de sa querelle et qu'il la rendit plus pure en prenant de la sérénité. Je crois, après avoir lu le livre de Duthuit, comme je le croyais avant, que l'ouvrage de Malraux contient peut-être des contradictions et des erreurs. Mais ses idées — peut-être fausses — sont le plus souvent saisissantes. Son démolissage en trois volumes rend évident que les idées fausses et saisissantes appellent des mises au point, et que ces mises au point, même violentes, lorsqu'elles sont de qualité, permettent de mieux connaître les grandes lignes de force de l'art. M. Duthuit se méfie du *Musée Imaginaire*. Heureusement, on en convient avec lui, le musée est encore imaginable.

PIERRE GUERRE.

(*Trois volumes*, 330 *clichés*. *Prix* : 3.500 *frs*).

NOTRE-DAME DE CHARTRES, photographies de C.-L. Le Goff, texte de M. Delaporte (*Hachette*).

CATHEDRALE DE CHARTRES, par Marcel Aubert (*Arthaud*).

« Il n'y a rien en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, qui se puisse comparer à Chartres », écrit Emile Mâle. La cathédrale qui s'élève sur la plaine de Beauce représente en effet le plus beau moment du gothique, sa jeunesse et sa pureté. Durant

un siècle, de 1130 à 1250, elle a été à la fois un chantier où se succédèrent maîtres d'œuvres, sculpteurs et verriers, et une école qui rayonna sur tout l'art gothique. Rodin la déclare l'égale du Parthénon, et Peguy en fit un symbole de la Chrétienté. L'album publié par Hachette (dans la collection où parut déjà « Notre-Dame de Paris ») est en quelque sorte plus enthousiaste que le livre présenté par Arthaud. Célestin-Louis Le Goff y déploie un art consommé de photographe, utilisant les effets de lumière et de mise en page, les vues plongeantes, les détails, pour faire valoir avec lyrisme la beauté des masses architecturales et la noblesse des sculptures. Les photographies de l'ouvrage préfacé par Marcel Aubert, d'échelle plus réduite, constituent un inventaire plus complet, plus minutieux, qui s'attarde aux vues des porches et des portails. Elles justifient l'opinion de Rodin : « Il n'y a rien d'aussi beau à voir, rien d'aussi utile à étudier que nos cathédrales françaises, et entre toutes, celle-ci », dont Huysmans assure qu'elle est le chef-d'œuvre de l'architecture et de la statuaire mystiques.

P. G.

(*Un volume*, 112 *pages*, 71 *planches en hélio. Prix :* 1.650 *frs ; un volume* 118 *pages*, 100 *planches en hélio. Prix :* 1.400 *frs*).

CITES DE FRANCE, par F. Enaud, préface de Jacques de Lacretelle (*Editions des Deux Mondes*).

Il n'est pas de civilisations qui aient été plus urbaines que la France et l'Italie. Mais il y a dans les cités de France plus de diversité. Les marques architecturales du passé s'y sont plus volontiers succédées et côtoyées. On y rencontre plus souvent, à côté de tel ou tel ensemble monumental médité et organisé, la variété, on dirait presque la fantaisie, d'églises, de châteaux ou de simples maisons élevés spontanément au cours des siècles dans une ville, dans un quartier, dans une bourgade : ils donnent à nos cités françaises cette attachante présence de l'histoire, cette ambiance familière des vies antérieures qui sont comme les lettres de noblesse d'un pays. Nulle part ailleurs qu'en France on n'a d'autre part cette impression de toucher, le long des rues ou au hasard des places, les signes de l'intelligence de l'homme : « ces cités de France, écrit Jacques de Lacretelle, on dirait que ce sont des moralistes qui les ont édifiées, en y transposant leur faculté d'observation, leur manière de sentir, de rêver, d'écrire ». Tout cela nous est condensé en moins de cent cinquante photographies par l'ouvrage de François Enaud. Son « survol » architectural d'un pays est aussi une leçon de noblesse et de grandeur, dégagée de l'âme des pierres. Cathédrales de Reims ou de Strasbourg, maisons de corsaires de Saint-Malo, palais des ducs de Dijon, quais de Lyon, pont d'Avignon, jardins de Nîmes, château de Versailles, demeures d'Aix-en-Provence, quelles images pourraient mieux nous faire souvenir et mieux nous rendre confiance ?

P. E.

(*Un volume cartonné*, 50 *pages*, 145 *photographies hors-texte. Prix :* 3.000 *francs*)

VARIETES

AFRIQUE AMBIGUE, par Georges Balandier (*Plon, édit.*).

L'Afrique nous est trop souvent présentée, à travers trop de livres, comme un champ d'expériences ethnographiques. Leurs auteurs, avec la meilleure bonne foi, écartent tout ce qui, en Afrique, est en contact avec le présent, et recherchent au contraire les anciennes traditions, les anciens rites, les anciens arts. Ce passé, sans doute, apporte à leurs études, toutes orientées sur le « primitif », les renseignements les plus éclairants. Mais l'ethnographe n'est-il qu'un savant ? Est-il possible que, perdu dans ses recherches, *il ne voie pas* l'Afrique d'aujourd'hui, et ses préoccupations, sinon ses tourments ? En nous exposant les problèmes que lui a posé sa propre expérience, Georges Balandier agit en homme plus qu'en ethnologue. Et c'est pourtant celui-ci, parti en Afrique par volonté de fuite et de dépaysement, pour y retrouver l'idéal comportement du « primitif » dont je parlais, qui n'allait pas tarder à se rendre compte que cette « vieille Afrique » était périmée, dépassée par le jeu même de ses contacts avec la civilisation de l'Occident. « J'avais désiré l'Afrique pour prendre quelque distance vis-à-vis de notre civilisation, et je me trouvais déporté vers l'étude de ces transformations par lesquelles les sociétés noires s'occidentalisent ». Or, ces problèmes de la « jeune Afrique » sont à la fois si aigus et si ambigus, que Georges Balandier a dû renoncer à prendre du champ avec eux. En observateur professionnel et objectif, il ne peut que nous les livrer avec toutes leurs contradictions, avec leurs positions confuses, et souvent avec leurs impossibles solutions. Son livre se présente comme une sorte d'autobiographie, ou plutôt comme le récit d'une expérience. Mais son auteur n'y est présent que pour nous mettre en face des faits qui ont déterminé sa démarche. Il ne prétend que nous offrir l'image vraie d'une Afrique qui balance entre le conservatisme, la tradition et les préoccupations, les nécessités modernes. Ces deux tentations sont, en définitive, bouleversement, incertitude, chaos quelquefois. En même temps que les noirs d'aujourd'hui prennent conscience des réalités contemporaines, ils perdent aussi les repères nécessaires à leur équilibre, qu'ils puisaient dans une société essentiellement traditionnelle et rituelle. « La jeunesse se trouve davantage menacée qu'autrefois ; elle avance au milieu de pièges devenus plus perfides car plus raffinés ».

Le livre de Georges Balandier montre loyalement les difficultés des rapports entre les blancs et les noirs, les problèmes déconcertants que ces derniers tentent de résoudre. Il peint, exemples après exemples, *un malaise.* Il y a dans l'ethnologue un côté archéographe qui irrite Balandier. L'ethnologue est un conservateur. Il tue sur fiches. Il conserve et il fait mourir à la fois. Et c'est pourquoi Balandier n'est pas un ethnologue. C'est un homme devant les hommes d'Afrique qu'il aime. Il est du côté de la vie, du présent, de la réalité. Mais cette réalité est *ambiguë,* l'Afrique est coupée de ses racines profondes et n'a pas trouvé encore de sève nouvelle. Balandier écrit et pense *en militant.* Militant de quoi ? D'un déchirement. D'une *crise,* celle qui résulte de la destruction, l'une par

l'autre, de l'Afrique traditionnelle et de l'Europe expansionniste du XIX^e siècle. Le *besoin d'affirmation* du noir, Balandier nous le fait toucher avec âpreté, presque avec véhémence. Cependant, à la dernière page de son livre, il s'interroge encore sur les buts de l'Afrique actuelle, en mouvement. « On est, sans fin, tenté de l'interroger. Elle continue à déconcerter. Sa face sombre reste énigmatique : elle ne livre guère plus de révélations sur l'avenir que les statues funéraires fang sur les mystères de l'au-delà ».

PIERRE GUERRE.

LES GAULOIS, par RÉGINE PERNOUD. (*Editions du Seuil*).

Après la série des « Maîtres spirituels », les Editions du Seuil en présentent une toute semblable, également attrayante, où un texte substantiel et une illustration abondante arrivent à trouver place dans un espace limité. Cette nouvelle collection, « Le Temps qui court », s'ouvre par un volume sur les Gaulois. C'est là, du point de vue français, commencer par le commencement. Le remarquable exposé de Régine Pernoud met en valeur notre fonds celtique. Ce qu'on connaît le mieux des Gaulois, c'est, semble-t-il, leur façon de vivre. Ils étaient des artisans adroits, « une race d'une extrême ingéniosité », dit César. Au milieu de leurs forêts, ils excellèrent dans les arts du bois et du verre. Ils inventèrent le tonneau et étendirent la culture de la vigne de la Provence à Bordeaux et jusque dans la région de Calais. Leur génie artistique, d'autre part, est aux antipodes de l'académisme romain. Le Gaulois recherche et atteint l'expression, il utilise largement le motif abstrait. L'originalité, l'élan de certaines figures contrastent avec l'harmonie statique et souvent monotone de l'art classique. Quant à la poésie, elle était, comme on le sait, à la base de l'éducation druidique, sous la forme de longs poèmes appris par cœur. Ici nous atteignons les limites de notre savoir, les Gaulois n'ayant laissé aucun écrit. C'est par les autres peuples celtiques qu'on peut essayer d'imaginer ce qu'ont pu être leur religion, leurs légendes, leur âme. L'auteur fait ressortir l'affinité du mysticisme gaulois et du christianisme et le grand nombre d'éléments celtiques — spécialement le vêtement et la structure sociale — conservés par la société féodale.

Un seul regret : l'absence d'une page sur le gaulois et les langues celtiques, sur leur place dans l'ensemble indo-européen.

ANDRÉ PRÉAU.

LA GRECE ETERNELLE, photographies de RUDOLF HOEGLER (*La Bibliothèque des Arts*).

Luxueux album, présenté sous une reliure de toile blanche à ornement vert d'un goût parfait. Soixante reproductions en couleurs de grand format, montées sur marges blanches, pour nous livrer la substance éternelle de la Grèce, dans ses hommes et ses paysages comme dans ses temples et ses sculptures. Le choix était difficile. Convenons qu'il n'y a pas une planche de ce livre qui ne porte à admirer ou à rêver. Il était plus difficile encore de restituer aussi

« vivantes » que dans la réalité les couleurs de la Grèce. On pourra reprocher le côté légèrement crayeux de l'ensemble des reproductions, certaines trop poussées au sombre, au crépusculaire, voire au froid. On ne peut échapper, surtout avec la Grèce, à une certaine « momification » de la lumière dorée, de sa violence. Mais si l'on veut bien, non pas feuilleter et se soumettre à une vue trop rapide, mais pénétrer, « séjourner » dans chaque image, alors on est pris dans une ambiance, dans une grandeur que l'objectif ébloui de Rudolf Hoegler saisit en maints motifs : oliviers d'Olympie, colonnes de Delphes, rivage de Santorin ou rocher de Sapho au-dessus de la mer scintillante...

PIERRE COLLAVET.

CIVILISATION GRECQUE, par André Bonnard (*Editions Claire-fontaine*).

Il est difficile — fut-ce en deux volumes — de donner le « panorama » d'une civilisation, et surtout lorsqu'il s'agit de la civilisation grecque, dont l'importance pour l'Occident a justifié les plus nombreuses études. Les pièges sont multiples. Celui de la dissertation ennuyeuse, qui fait tomber le livre des mains dès les premières pages. Celui de la vulgarisation, qui lui ôte tout intérêt pour les lecteurs cultivés. Celui de la banalité, qui le rend insipide. Celui de l'érudition virtuose qui le rend sans vrai profit. André Bonnard a échappé à tous ces pièges : son ouvrage est agréable et clair, son panorama est juste, à la fois condensé et complet. La plupart de ses chapitres sont axés sur une des grandes figures de la civilisation grecque, homme d'état, écrivain, artiste ou homme de science, et c'est l'occasion chaque fois de montrer un aspect du génie grec. Les illustrations sont très belles. La présentation de l'ouvrage attirante (j'aime le rognage à fleur de la couverture, et la qualité du papier). Les livres de cette classe doivent être signalés.

P. E.

GRENADE ET LE MIRACLE ANDALOU, par Jean-Louis Schonberg (*Horizons de France*).

Il y a des villes qui ont besoin d'un guide, pour conduire de monument en monument, et pour tracer des itinéraires précis de visite. Grenade n'est pas de celles-là. Elle demande un compagnon d'enthousiasme, un ami qui vous en livre d'abord l'atmosphère, pour vous laisser gagner ensuite par l'enchantement. Jean-Louis Schonberg ne fait que signaler, dans le quartier de l'Albaïcin, quelques jardins, quelques églises, un certain nombre de repères. Pour le reste, il nous laisse errer à notre guise dans les ruelles blanches, et il a raison. Le charme de Grenade ne se laisse pas expliquer. Mais, avant de pouvoir le goûter, il est bon de lire la partie historique de l'ouvrage, qui montre le rayonnement de la ville au Moyen Age, la deuxième après Byzance, son luxe raffiné, sa richesse matérielle, sa primauté dans les sciences, les lettres et les arts. Le « miracle andalou », comme le « miracle grec » est le moment suprême d'une civilisation, et Grenade fut le lieu de ce

miracle. A Grénade, de nos jours encore, on touche à un monde arabe comme stylisé, venu du fond du passé, où les jeux de l'ombre et de la lumière, de l'eau et des parfums, mêlent indiciblement la douceur de vivre à sa nostalgie.

PIERRE GUERRE.

ISRAEL, Clef de l'Orient, par GEORGES DUHAMEL (*Mercure de France*).

En réunissant les articles qu'il écrivit au retour de son voyage en Israël, Georges Duhamel n'a pas seulement voulu donner plus de force à son témoignage, mais il a souhaité nous faire partager sa confiance dans les perspectives israéliennes. Nous suggérer aussi que cette expérience, capable de changer le destin de l'Orient, a de quoi faire réfléchir les occidentaux.

La prise de conscience d'un peuple neuf, qui ne se contente pas de croire en des valeurs, mais ose les vivre, est pleine d'enseignements pour la vieillesse des régimes, qui ne savent plus utiliser les élites, ni donner une foi aux générations montantes.

Sur le plan où nous voulons demeurer, nous retiendrons surtout que Duhamel s'attache aux problèmes de la langue nationale, l'hébreu, que la littérature et la tradition ont permis de retrouver pure et qui joue en Israël le rôle qu'eût, pendant des siècles, le latin en Europe. Elle résout les difficultés de ce qui pouvait être une moderne Babel et permet de lier des éléments hétérophones par leur recrutement (1). L'hébreu semblait une langue morte, mais il gardait les lois d'Israël et la parole des prophètes ; aujourd'hui, il aide un peuple à reprendre sa place de nation. Et Duhamel (qui souligne par ailleurs l'influence très forte de notre culture à Tel Aviv et voit avec joie le français choisi là-bas comme seconde langue), jette en avertissement son leit-motiv le plus cher. « Que nos hommes d'état veuillent bien y songer eux, qui, si rarement, comprennent l'importance de la langue et de la littérature dans le rayonnement et la puissance de leur patrie ».

J. B.

DANS LES PAS DE MAHOMET, photographies de FRÉDÉRIQUE DURAN, présentation de RÉGIS BLACHÈRE (*Hachette*).

Le nouvel album de la collection « Dans les pas... » est une démonstration de l'intérêt de cette entreprise, dont plusieurs volumes ont déjà été publiés : nous y suivons véritablement le prophète de l'Islam à travers le Coran et les paysages de l'Arabie. Car son itinéraire matériel se double d'un itinéraire spirituel. La solitude et l'hostilité du désert illustrent et expliquent la période souffrante de l'orphelin de la Mekke et son besoin de constituer une communauté

(1) Amusantes sont les remarques qu'il fait au sujet de son emploi. L'hébreu s'écrit de droite à gauche, comme l'arabe, ce qui ne rend pas commode son usage dans les écrits savants, où les textes sont mêlés à des chiffres qui s'écrivent de gauche à droite. La musique chantée offre une bizarrerie plus déroutante, car la mélodie s'écrit de gauche à droite comme partout ailleurs, et le texte en sens contraire. On imagine les complications que cela crée pour le chanteur !

politique et religieuse. Les triomphes militaires et religieux se lisent sur les sables et sur les premières mosquées édifiées dès le VII[e] siècle. Le destin sans précédent d'un peuple s'insère entre l'image de la chamelle avançant dans le soleil et les pierres, conduite surnaturellement vers la petite oasis qui sera Médine, et l'image du tombeau fastueux du Prophète. On touche, grâce aux photographies de Frédérique Duran, cette force lovée dans le sable et la pauvreté, comme la profonde ferveur des foules autour de la Kaaba. « La prière !... Les biens possédés par vos mains !... » répétait sans cesse Mahomet au moment de sa mort. Se souvenant de ce texte, Frédérique Duran a composé pour la couverture une saisissante image, deux mains basanées égrenant un chapelet au-dessus des rides du sable...

P. E.

L'ASIE, par Martin Hürlimann (*Collection Atlantis, Editions Braun*).

On connaît pas mal de réussites, dans le domaine des albums de photographies sur des pays déterminés, exotiques ou simplement pittoresques. Cependant l'entreprise de Martin Hürlimann était singulièrement plus difficile. Il s'agissait de s'élever à l'échelle d'un continent. Non pas de choisir de « belles photos » de monuments ou d'hommes, pas plus que de donner l'atmosphère d'une race ou d'une contrée : mais présenter les mondes divers, les civilisations, les paysages du continent asiatique. Son survol est grandiose et vrai, sa réussite complète. Elle doit tenir du rythme de la sélection des images, du « découpage », comme on dirait d'un film, et de la savante diversité des photographies. Il est même curieux de constater, qu'après avoir feuilleté ces illustrations, près de trois cents, on n'a jamais eu l'impression de sauter d'un pays à un autre, et on n'a jamais eu aussi l'impression d'être en présence de tel ou tel pays. On a été jeté, à son échelle vraiment, dans un continent inépuisable et vaste, dans le contraste de ses paysages et la dissemblance de ses races et de ses religions, et pourtant on a touché à l'unité profonde et propre de l'Asie. Je signale, illustrant le texte d'Hürlimann, quatre remarquables photographies en couleurs, qui sont, à elles seules, comme le concentré suprême de l'immense Asie : la rue d'un marché en Arabie, et sa lumière blanche ; des femmes indoues marchant en pèlerinage, avec leurs saris roses, bleus, jaunes, rouges et violets ; des moines bouddhistes en prière dans un couvent de Bangkok ; et un calme intérieur japonais, où le bouquet traditionnel répond aux couleurs des kimonos.

PIERRE GUERRE.

LA DANSE SACREE DE L'INDE, par Louis Frédéric (*Arts et Métiers Graphiques*).

L'INDE JOUR ET NUIT, par Louis Frédéric (*Julliard*).

Louis Frédéric est un journaliste devenu photographe qui semble diriger présentement son activité vers l'art et l'archéologie de l'Inde. D'un de ses voyages dans ce pays, Louis Frédéric a tiré un reportage allègre où il narre les surprises de l'inconfort, les tracasseries des bureaux, l'incertitude des transports, les multiples avatars et les pittoresques aventures qui surviennent dans une « Inde jour et

nuit », pleine de carences, mais pleine aussi de possibilités, mélange turbulent d'hommes, d'animaux, de plantes et de pierres, nation qui s'efforce d'organiser la vie tumultueuse de quatre cents millions d'êtres. Mais Louis Frédéric n'est pas seulement cet agréable reporter. Curieux des choses de l'art, il a longuement exploré le domaine de la danse sacrée auprès des derniers vieux maîtres authentiques. Longtemps les temples indous ont conservé leurs troupes de Devadasis, les danseuses sacrées, qui se transmettaient leur art de mère à fille. Mais ces Vestales tournèrent à la lascivité, puis à la prostitution, et leurs danses furent interdites. Elles se sont encore maintenues, quoique laïcisées, dans le Sud, où Louis Frédéric a pu faire de nombreux clichés d'expressions et de poses symboliques. Car la danse sacrée, la Bharata Natya des temples du Sud, est un « poème visuel » qui traduit des émotions par les attitudes du corps, et des images par des gestes de mains et de bras appelés « moudras ». Le tout a été rigoureusement codifié par Bharata aux environs du premier siècle de notre ère. Les photographies de Louis Frédéric, dont beaucoup sont en couleurs, nous permettent de juger de la beauté plastique de ce symbolisme et de la haute qualité de la danse sacrée indoue.

P. G.

INDES, photographies de Richard Lannoy (*Arthaud*).

Nous nous faisons difficilement une idée juste d'un pays aussi complexe que l'Inde, où s'affrontent et se mêlent les langages et les religions, les civilisations et les races, les paysages et les traditions. Les Indes (le terme est beaucoup plus exact au pluriel), découragent même notre rêverie, tant leur complexité déconcerte. Mais un livre comme celui de Richard Lannoy reconstitue miraculeusement, en moins de deux cents photographies, les visages divers d'un pays sans jamais leur donner une limitation. Dès que l'on a tourné la reliure de toile cerise, c'est comme si l'on ouvrait une fenêtre. Les Indes passent sous nos yeux, on devrait dire assaillent notre regard tant le spectacle est riche et luxuriant. Il faut d'abord regarder toutes ces photographies sans se préoccuper de leurs légendes et sans avoir recours aux notices. On en retire une sorte d'éblouissement, celui que peuvent donner trop de soleil, trop de gens, trop de pierres, trop de vie. En définitive, c'est la vie, la vie à profusion, qui est la clef de l'attrait presque magique que les Indes exercent sur nous. Magnifiques palais mogols de marbre blanc ou humbles maisons d'argile, temples en ruines et routes boueuses, fleuves et grands arbres, escaliers le long des rives, rien de tout cela n'aurait ce mouvement, ce débordement qui fascine, s'il n'y avait, partout, ces porteuses de cruches, ces mendiants, ces artisans, ces gens qui dorment ou qui marchent, ces enfants, ces musiciens, ces marchands. Telles sont aux Indes la force séculaire de croissance, la simplicité du renouvellement, qu'on brûle les morts aux bords du Gange, sur le quai, parmi les groupes qui vont et viennent, sans attirer d'autre curiosité que celle d'un banal foyer. Et tels sont aux Indes le grouillement et le foisonnement de l'homme qu'une photographie de la jungle paraît parfois dérisoire. Le bel album de Richard Lannoy, une fois refermé, longtemps les images nous harcèlent encore.

P. G.

NOMADES DU SOLEIL, par Henry Brandt (*Clairefontaine*).

Envoyé en mission par le Musée d'ethnographie de Neuchatel, Henry Brandt a vécu seul, plusieurs mois, chez les Peuls Bororo du cercle de Tahoua, dans le Niger. Ce sont des nomades, voisins des Touareg, qui font paître leurs troupeaux de bœufs à bosse, à demi-sauvages, dans la savane brûlée de soleil au temps de l'herbe jaune, inondée d'eau par les tornades au temps de l'herbe verte. Ce peuple, métissé de noirs, d'arabes et d'éthiopiens, mène son errance sans laisser de traces sur le sol qu'il foule. Ni constructions, ni tombeaux, ni œuvres d'art durables. Mais Henry Brandt, par son texte comme par ses photographies, nous met en contact avec des hommes et des femmes lents et dignes, discrets, presque secrets, d'une grande beauté physique. Impassibles, conduits par les rythmes de la nature et de leurs troupeaux, le soleil et la pluie, l'herbe et le sel, voici que, de page en page, d'image en image, l'amitié de l'ethnographe pour eux nous gagne. Et sans doute l'intérêt majeur de ce livre est de nous faire dépasser tout dépaysement, tout exotisme, toute curiosité, pour toucher très directement le fond humain de ces gens qui parlent peu, qui se montrent à peine, qui mènent noblement une existence sans mémoire.

P. G.

HAUT-LANGUEDOC, par le Duc de Levis-Mirepoix.

LANGUEDOC MEDITERRANEEN, par André Chamson (*Albums des Guides Bleus, Hachette*).

Deux livres très heureusement complémentaires de la collection « Album des Guides Bleus ». Le duc de Levis Mirepoix, descendant de l'un des compagnons de Simon de Montfort, ne pouvait pas ne pas évoquer l'hérésie cathare née sur un sol dont les haut-lieux s'harmonisent avec la pureté et l'ascétisme. Et M. Gérald Maurois a su voir ce pays dans des photographies qui nous font comprendre quelle résonance peuvent avoir ces horizons dans l'âme de ceux qui les contemplent.

La nature profonde d'André Chamson, dont la tâche était de présenter un Languedoc plus maritime, l'a poussé cependant vers le pays de l'intérieur, vers la garrigue, vers le « Désert » Cévennol où se réfugièrent, voici deux siècles, les Camisards. Il sait à merveille nous y faire entendre le vent et y respirer les puissantes senteurs de la terre. Pour lui, le Languedoc, même méditerranéen, ne s'est pas renouvelé par la mer, pas plus qu'il n'a été fait par elle. Il est une voie de passage où l'on arrivait par la montagne. C'est elle qui marque la presque totalité du pays, et les gens du rivage, « les gens des graus », forment une race à part. Le vrai Languedoc, pour M. Chamson, est celui de la vieille terre du haut pays, creusée par l'eau des torrents, qui lui a donné son visage. Un regret cependant dans cette réussite que constituent dans leur genre ces deux livres : la proportion entre les images de monuments et celle des paysages semble mal équilibrée au profit de la part réservée aux premières. Mais ce détail n'enlève rien de leur intérêt.

R. M.

LA CORSE, photographies de Roland Bonnèfoy.

LA FINLANDE, photographies de Patrice Molinard (*Coll. « Couleurs du Monde », Del Duca, éd.*).

On aime ouvrir les albums de la collection « Couleurs du Monde » pour y trouver comme une prise immédiate d'un pays, un contact sans intermédiaire avec ses paysages et son ciel, avec les rues de ses villes et les villages de ses campagnes. D'autres ouvrages pourront nous fournir des études complètes, historiques ou artistiques, et être des guides méticuleux dans le détail. Aucun ne nous ouvrira de la sorte une « fenêtre » sur une terre inconnue ou étrangère. C'est assez dire que chacun est un appel, une envie de voyager, de mieux connaître. La Corse étrange et sauvage, la Finlande vaste et pure. Ici la mer et le ciel bleus, les rochers découpés, les maisons qui s'étagent ; là le mariage de l'eau et de la terre, la lumière limpide, la haute forêt. Jacques Laurent pour la Corse, Jean Chanderi pour la Finlande se chargent en quelques paragraphes de mettre en ordre la leçon des images en couleurs et en noir.

P. E.

L'EROTISME AU CINEMA, par Lo Duca (*J.-J. Pauvert, éd.*).

Plus de trois cents photographies dans un album plus large que haut, mystérieusement habillé de toile noire, et voilà ouvertes les portes d'un problème plus difficile qu'il ne paraît dès l'abord : l'érotisme au cinéma... Ne comptons pas sur le texte de quelques pages fort obscures de Lo Duca pour le résoudre, mais du moins les images réunies par lui nous offrent le plus large champ de réflexions. Il n'est pas niable qu'il y a des films érotiques, moins nombreux que tout un chacun pourrait prétendre. Il est certain qu'il y a des images érotiques (beaucoup de photographies du livre de Lo Duca sont des photographies d'actrices posées, et non pas des images de films). Le cinéma est essentiellement mouvement, il consiste même à accélérer les images de la réalité, à faire aller le temps plus vite. Or, l'érotisme s'accommode mal de la vitesse, il est ralentissement et statisme. Ce n'est pas pour rien que la censure américaine réglemente la durée du baiser sur la bouche : une image qui insiste devient érotique. Les films érotiques sont lents (La Red). Le vrai film érotique serait celui qui aurait le rythme d' « Un condamné à mort s'est évadé ». En bref, je crois que le cinéma développe une illusion érotique. De par sa nature, il est obligé de tricher. Les girls en maillot des films U. S. A. genre revue à grand spectacle sont une tricherie. Les « baigneuses » ou les déshabillés avec bordures de cygne aussi. Mais quelquefois une séquence nous sort de nos illusions pour nous mettre en présence du vrai érotisme cinématographique. Bunuel y est un maître (dans les « Olvidados », la fille renversant la jatte de lait). Habituellement, le cinéma se trompe, par raisonnement. Pourtant, les lèvres sont plus érotiques que le décolleté, et le nu naturel est ridicule (les films nudistes). On aura plaisir en regardant ces photographies qui constituent un historique de l'érotisme au cinéma, à tenter de déceler les fondements d'un idéal cinéma érotique, et à dénombrer les mythes érotiques du cinéma actuel.

P. G.